P. o. angl. 371 cf

Conrad

Shaksperes Selbstbekenntnisse.

Hamlet und sein Urbild.

Von

Hermann Conrad.

Stuttgart.
J. B. Metzlerscher Verlag.
1897.

3529

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Shaksperes Selbstbekenntnisse.

Hamlet und sein Urbild.

Von

Hermann Conrad.

Stuttgart.
J. B. Metzlerscher Verlag.
1897.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Druck der J. B. Metzlerschen Buchdruckerei in Stuttgart.

Vorwort.

Nicht die bekannten neun Jahre, sondern die doppelte Zeit haben die hier in Buchform erscheinenden Hamlet-Forschungen fertig präpariert in meinem Pulte gelegen. Ich hatte es schon aufgegeben, sie je veröffentlicht zu sehen, als Herr Professor Delbrück vor zwei Jahren ihnen die Seiten der „Preußischen Jahrbücher" öffnete und ihnen gestattete, ihr Daseinsrecht zu beweisen vermöge der Beachtung, welche sie auch in der Form von Journal-Artikeln in mehreren deutschen und einem angesehenen englischen Blatte fanden. Mit den Studien über diese subjektivste und in gewissem Sinne autobiographische Dichtung vereint sich ungezwungen die Auslegung des einzigen, unschätzbar wertvollen Dokumentes über Shakspeares Leben, das von des Dichters eigener Hand herrührt — der Sonette. Auch „Shakspeares Selbstbekenntnisse" sind vor einer Reihe von Jahren in den „Preußischen Jahrbüchern" zuerst gedruckt worden.

Über Motive und Ziel dieser Studien giebt die Einleitung Auskunft. Was die Resultate betrifft, so scheinen sie mir nahezu sicher mit Bezug auf die Liebeserlebnisse Shakspeares; wenn ich auch voraussetze, daß einzelne Züge meiner

Darstellung nicht Anerkennung finden werden, so liegt doch Art und Verlauf des Liebesverhältnisses offen vor den Augen jedes, der sehen will. Der Gesamtcharakter Hamlets ist noch immer der Gegenstand lebhaften Streites, und gewiß ist, daß es auch heute noch nicht zwei Forscher giebt, die in allen Einzelheiten ihrer Auffassung übereinstimmen. Das aber darf man getrost behaupten, daß die zum Teil hochbedeutenden Untersuchungen der letzten Jahrzehnte die Tragik der Schwäche, welche die ältere Kritik in Hamlet verkörpert sah, als unhaltbar nachgewiesen haben; und wenn auch Hamlet nicht das bewußte Abbild von Robert Essex sein mag, unleugbare große Ähnlichkeit hat der dichterische mit dem wirklichen Renaissance-Helden dennoch. Daß Robert Essex der Freund der Sonette und zugleich das Original zu Hamlet ist, ist eine Hypothese wie hundert andere, welche neben den neun oder zehn verbürgten Thatsachen die starken Bände füllen, die über Shaksperes Leben geschrieben worden sind. Von einem strengen Beweise kann in diesem Punkte also nicht die Rede sein; daß aber die Hypothese mehr als ein geistreicher Einfall ist, muß die Art ihrer Begründung ergeben.

Groß-Lichterfelde, im April 1897.

Hermann Conrad.

Inhalt.

Einleitung.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Shakspere und die englische Hofgesellschaft seiner Zeit.

Um dem Leser deutlich zu machen, wie ich zu den im folgenden entwickelten Anschauungen über das Verhältnis Shaksperes zu dem Grafen Robert Essex und dessen Familie gekommen bin, kann ich ihm nicht ersparen, mir zu der persönlichen Quelle derselben zu folgen.

Es gab in meinem Leben eine Zeit, wo mich der Gedanke nicht losließ, daß es möglich sein müßte, den Schleier des Geheimnisses, der auf dem Dasein Shaksperes ruht, wenn auch nicht zu heben, so doch hier und dort zu lüften; das Dunkel der Wolke, aus welcher der Dichter noch immer, wie ein Gott, zu uns spricht, mit unseren irdischen Augen so weit zu durchdringen, daß wir wenigstens die nebelhaften Umrisse des Menschen erkennen könnten. Denn mögen wir auch zu dem größten Herzenskündiger, der je gelebt, zu dem „Tausendseeligen" mit grenzenloser Verehrung und Bewunderung aufblicken: lieben können wir doch nur das Menschliche an ihm.

Mit jugendlichem Feuereifer warf ich mich zunächst auf das Studium seiner Sonette im Zusammenhange mit seinen Dramen und der zeitgenössischen Lyrik. Ich legte die Resultate meiner Forschungen in einer Reihe von Artikeln in Fach-

zeitschriften[1] nieder, um schließlich eine Zusammenfassung derselben in den „Preußischen Jahrbüchern“[2] zu geben. Zu meiner Freude sind diese Studien nicht ohne Erfolg geblieben: aus der Beziehung, welche eine Anzahl von späteren Werken und Schriften darauf nehmen, ergiebt sich, daß die früher herrschende Auffassung, nach welcher die zum Teil nicht unbedenklichen Situationen dieser Gedichte nur in der Phantasie des Dichters existiert haben sollten, ziemlich allgemein verlassen und deren autobiographische Bedeutung ziemlich allgemein anerkannt ist. Und wenn ich auch nicht den thörichten Anspruch erhebe, daß jeder dieselbe Liebes- und Freundschafts-Geschichte aus den Sonetten herauslesen solle, wie ich sie gefunden zu haben glaube, so wird doch niemand mehr die Freude an dem authentischen Bilde des Dichters sich verkümmern lassen, der uns aus diesen herrlichen Monologen entgegentritt als ein großer und edler, stark und zart empfindender, aber leidenschaftlicher Mensch, und von der Leidenschaft zu einer Zeit seines Lebens so vollkommen unterjocht, wie viele von uns einmal, ja vielleicht öfters es gewesen sind.

Mit der Feststellung der persönlichen Erlebnisse Shakspeares hing die Frage nach den Personen zusammen, die so viel Glück und so viel Elend in sein junges Dasein gebracht hatten. Denn daß er nicht als reifer Mann, auf der Höhe einer materiell und dichterisch erfolggekrönten Lebensbahn einer jener ebenso sinnlichen und sinnenberückenden wie kaltherzigen Sirenen blindlings in Netz gegangen war — die ganz unverbürgte Annahme einiger englischer und deutscher Forscher — sondern als junger Anfänger seinen „Groschen Witz mit einer Million von Gewissensbissen erkaufen“ mußte, konnte ich aus Hunderten von gedanklichen und formalen Übereinstimmungen

der Sonette mit den allerfrühesten Dramen[1] — darunter die ausgeführte, wörtlich anklingende Beschreibung der brünetten Dame in zwei Sonetten und einer Stelle von „Verlorner Liebesmühe“ — nachweisen.

Auf eine nähere Bekanntschaft mit der „dark lady“ werden wir wohl dauernd verzichten müssen; und es liegt auch nicht viel daran. Die Möglichkeit der Thatsache, daß der hochgeborene junge Freund Shaksperes mit ihr in ein anscheinend unerlaubt intimes Verhältnis treten konnte, legt den Schluß nahe, daß sie die Frau eines nicht ganz untergeordneten Hofbeamten gewesen sein mag. Weiteres werden wir wohl nicht erfahren können, solange nicht unter den Schriften jener Zeit die Darstellung einer Persönlichkeit gefunden wird, die nach ihrem Aussehen und Charakter dem Bilde der Sonette genau entspricht. Ein neuerer englischer Forscher, Th. Tyler,[3] will zwar die Geliebte entdeckt haben: es soll eine Hofdame der Elisabeth sein, Mrs. Mary Fitton, die in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ihre zweifelhafte Blüte entfaltet hat und deren Bild er uns giebt. Abgesehen davon aber, daß seine Mary Fitton ein kleines, unansehnliches Weib mit einem in seiner Ausdrucksöde häßlichen Gesicht ist, sucht dieser Forscher den ihm bekannten und, wie ich behaupte, unumstößlichen Nachweis, daß die Liebessonette in den ersten neunziger Jahren verfaßt sind, nicht zu widerlegen, sondern schlägt ihn einfach in den Wind und zeigt damit eine so blinde Voreingenommenheit für das, was er seine Entdeckung nennt, daß er als Gelehrter auf diesem Gebiet nicht ernst genommen werden kann.

Der Freund mußte sich allem Anscheine leichter auffinden lassen. Da die Abfassungszeit der Sonette feststeht, so kann

er kaum anderswo als unter den jungen Edelleuten gesucht werden, die am Hofe der Elisabeth im Beginne der Neunziger eine Rolle spielten und über die wir durch zahlreiche private und öffentliche Dokumente hinreichend unterrichtet sind. Bekanntlich wurde früher allgemein angenommen, daß der Earl of Southampton es wäre, weil chronologisch gegen ihn nichts einzuwenden ist und weil — das wurde als beweisend erachtet — Shakspere ihm seine beiden epischen Gedichte, „Venus und Adonis“ und „Die Schändung der Lucretia“, zugeeignet hat. Das kann indessen nur für solche ein Beweis sein, die mit den Zeitverhältnissen unbekannt sind; die nicht wissen, daß gewohnheitsmäßig für alle Kinder der Phantasie ein vornehmer Pate gesucht wurde, dessen Name ihnen eine wirksame Einführung und ein sicheres Geleit auf ihrem Lebenswege sein sollte. Eine größere litterarische Leistung, in die Welt gesetzt ohne die Billigung uud Anerkennung eines hohen Protektors, würde einen ärmlichen Eindruck gemacht und in dem fast ausschließlich vornehmen Lesepublikum jener Zeit ein Vorurteil gegen den obskuren Verfasser erweckt haben. Daraus ergiebt sich, wie übereilt es sein würde, aus einer solchen Widmung auf ein intimes Verhältnis zwischen dem gesellschaftlich tief stehenden Dichter und dem erhabenen Gönner zu schließen. Der Ton derartiger Widmungen ist gemischt aus tiefster Unterwürfigkeit und maßloser Übertreibung der Verdienste des Gönners; und Shaksperes Widmungen weichen wenig von den anderen ab. Es grenzt außerdem ans Unglaubliche, daß Shakspere dem Freunde der Sonette um 1593 und 1594, d. h. zu einer Zeit, wo er sich von ihm in seinen heiligsten Gefühlen verletzt, aufs nichtswürdigste hintergangen wähnte, Gedichte gewidmet haben sollte.

Was indessen am meisten gegen ein Freundschaftsverhältnis mit Southampton spricht, ist der Ton derjenigen Widmung, welche die Sonette selbst enthalten und die wahrscheinlich die Sendung einer Anzahl dieser Gedichte begleitete. Das Sonett lautet in der Bodenstedtschen Übersetzung folgendermaßen:

Herr meiner Liebe, der zur Treue Du
Mich Dir verpflichtet, daß ich ganz Dein eigen,
Dir send' ich die geschriebne Botschaft zu,
Um meine Treu', nicht meinen Witz zu zeigen.
So große Treue, daß mein schlichter Geist
Zu schwach ist, sie mit Worten auszudrücken;
Doch hoff' ich, daß Du so viel Huld mir weihst,
Zu kleiden ihre Blöße und zu schmücken,
Bis das Gestirn, das meine Tage lenkt,
Auf mich herabblickt mit huldvollem Strahl
Und meiner nackten Liebe Kleidung schenkt,
Mich wert zu zeigen Deiner süßen Wahl.
[Dann werd ich rühmen mich, ich sei Dein eigen;
Bis dahin nie an Deiner Seit' mich zeigen.] *)

Diese Worte charakterisieren ein intimes Verhältnis eigener Art. Es sind die Worte eines armen Schauspielers, eines dichterischen Anfängers, der vielleicht an „Romeo und Julia“ arbeitete, und eines feinfühligen Menschen, der, so beglückt er sich fühlt von der Freundschaft des vergötterten edlen Jünglings, nie einen unzarten Gebrauch davon machen, sie keusch verschließen will vor den Augen der Welt — bis zu der Zeit, wo die erträumte Dichterkrone sein Haupt schmücken wird. Es ist der Herzenserguß unseres liebenswürdigen, unseres großdenkenden Shakspere.

---

*) Das Schluß-Kouplet hat Bodenstedt falsch übersetzt.

Auf die Annahme, daß Graf Robert Essex der Freund sein könnte, brachten mich Andeutungen anderer Shakspere-Forscher, wie z. B. daß der „Sommernachtstraum“ wahrscheinlich zur Feier der Hochzeit des jungen Grafen (1590) geschrieben sei, daß die Abweichungen, welche Shakspere im „Hamlet“ von Belleforest, seiner Quelle, sich erlaubte, gewissen Vorgängen in der Essex-Familie, an die damals alle Welt glaubte, genau entsprächen; daß die Rede, welche Essex vor seiner Hinrichtung hielt, mit einigen Abweichungen sich in „Heinrich VIII“ wiederfinde; endlich die Thatsache, daß Robert Essex der einzige von allen zeitgenössischen Helden ist, den Shakspere — in „Heinrich V“ — feiert.

Als ich bald darauf einen längeren Aufenthalt in London nahm, beschloß ich, diesen Spuren nachzugehen vermittelst eines eingehenden Studiums der Zeitgeschichte, wenigstens soweit der Gesellschaftskreis der Essex-Familie in ihr eine Rolle spielte. Die Bibliothek des Britischen Museums, eine der reichsten der Welt, bot alles, was ich für meine Zwecke brauchte. Zunächst mußte ich mir Klarheit verschaffen über die Person des Grafen Leicester, des Stiefvaters von Robert Essex. Die eingehendste Schilderung seines Lebens gab „Leicesters Staat“ [4], ein Buch, das, so wohl unterrichtet es sich in manchen Einzelheiten zeigt, nicht als authentisch zu betrachten ist, da es die blutigste, wahrscheinlich aus katholischer Quelle stammende Schmähschrift ist, die je geschrieben wurde. Den furchtbaren Aussagen desselben mußte der ehrenwerte und wahrheitsstrenge Camden, der eine Geschichte der Regierungszeit der Elisabeth [5] veröffentlichte, als Regulator dienen. Sir Robert Naunton, [6] ein halber Zeitgenosse Leicesters, war in seiner Schilderung der „Königin Elisabeth, ihrer Zeit und

ihrer Günstlinge" ein ebenfalls einwandfreier Zeuge. Vor allem aber mußte die Privatkorrespondenz von und über Leicester Auskunft geben, wie sie bei Th. Wright [7] mit seinen Originalbriefen Burleighs, Leicesters und anderer hochgestellter Personen, bei Collins mit seinen „politischen Briefen und Denkschriften" vorlag. [8] Über die Sidney-Familie, welche in mehreren Generationen mit der Essex-Familie in nähere Berührung tritt, berichteten derselbe Collins [9] und mehrere Biographien des berühmten bei Zutphen gefallenen Dichters. Über die Schicksale der Essex giebt es ein vorzügliches, auf das sorgfältigste Quellenstudium gegründetes Werk neueren Datums, dessen Verfasser berühmter geworden wäre, wenn sein Gegenstand aktuelles Interesse hätte. [10] Daneben wurden die Memoiren von Th. Birch zu Rate gezogen. [11] Auch der alte Anthony Wood, der zwar erst 30 Jahre nach dem Tode der Elisabeth geboren, aber in den Schriften und Urkunden ihrer Zeit so belesen war, wie niemand außer ihm, hatte in seinen „Athenae Oxonienses" manche interessante und glaubwürdige Nachricht zu spenden.

So lebten sie denn alle auf vor meinem inneren Auge, jene Gestalten der englischen Renaissance, wie sie waren, edel oder niedrig im Denken und Handeln, aber ungebrochene Vollnaturen, energisch ihr Ziel verfolgend im Guten wie im Bösen, Menschen von heißem Begehren und schnellem Thun, von hoher Geistes- und Geschmacksbildung, heute in zarten Empfindungen und feiner Denkarbeit schwelgend, morgen von dem stürmischen Drange ihrer Percy-Naturen zu Gewalt- oder Heldenthaten hingerissen, alle aber durchdrungen von dem charakteristischen Zuge jener Frühlings- und Auferstehungszeit, dem tiefen Bewußtsein von dem Werte und der Schönheit

des Lebens, zu welchem sie nach dem Sinnenschlafe des Mittelalters freudetrunken erwacht sind, und dem von keiner Religion und keinem Sittengesetz zu zähmenden Triebe nach dem Genuß dieses Lebens.

Hier der sinnige Sidney, der Dichter der „Arkadia“, der in italienisch geformten und doch tief empfundenen Versen als Astrophel seine Stella feiert, um dann in einem frühen Schlachtentode sich höchst ritterlich zu bewähren; daneben die Geliebte selbst, die schönheitsgepriesene und so unglückliche Schwester des Robert Essex, Penelope, welche, zu einer verhaßten, innerlich ungleichen Heirat gezwungen, mit ihrer älteren Namensschwester nur die Ähnlichkeit hat, daß sie ihrem späteren Geliebten die Treue bewahrte, die sie ihrem kläglichen Gatten zu halten nicht für nötig hielt. Dann der ältere Graf Essex, eine Heldengestalt von schlichter Größe, der, um seinem Vaterlande zu dienen und seinem kriegerischen Drange genugzuthun, unbedenklich sein Vermögen opfert, während seiner jahrelangen aufopfernden Kämpfe in Irland sein Weib an einen anderen verliert und von diesem anderen aller Wahrscheinlichkeit nach durch Gift aus dem Wege geräumt wird. Das Weib selbst, die verführerisch schöne und üppige, die in ihrer Liebesbedürftigkeit so schwache Lettice Knollys; und der andere, Graf Leicester, ein durch seine Feigheit höchst gefährlicher Schurke, dessen prächtige Raubtier-Schönheit, der Magnet für ihr stählernes Herz, die wahlverwandte Tochter Heinrichs VIII willenlos zu ihm hinzieht. Die in ihrer Sinnlichkeit „kalte, gleißnerische Königin“, deren kühl berechnete Leutseligkeit, eine Eigenschaft, der Tigernatur ihres Vaters ebensowenig fremd, es fertig gebracht hat, daß sie noch heute von der unwissenden großen Masse des eng-

lischen Volkes als „gutes Lieschen" verehrt wird, und der unser Schiller, der allgemein anerkannten Legende zum Trotz, mit dem sicheren Griff des tiefschauenden Genius den prunkenden Tugendmantel von der Schulter gerissen hat, so daß sie jetzt vor unseren Augen steht in ihrer ganzen nackten Entsetzlichkeit. Und neben der launenhaften Schwäche, dem geriebenen Egoismus der kleinen Frau der willen- und geistesgewaltige Kanzler Burleigh, ein Mann wie ein Fels, der das Schicksal der Welt, welche für ihn England war, gelassen auf dem festen Nacken trägt, und vor dessen rücksichtsloser Energie auch jene krankhaft eitle Königin öfters die Flagge streichen muß, der Bismarck jener sittenrauheren Zeit, ein Realpolitiker mit idealem Kern, dem neben der Größe seines Vaterlandes jedes Ziel wertlos war, und derjenige, dem die schwankende und immer nur den nächsten Vorteil erkennende Königin alle Erfolge ihrer Regierung, den ganzen unverdienten Ruhmesschein um ihr Haupt zu danken hat. Und zuletzt jene Erscheinung, groß und rührend zugleich, die unseren Blick vor allen anderen fesselt, die hohe Gestalt mit der gesenkten Kopfhaltung und dem träumerisch düsteren Feuer der dunklen Augen, der Philosoph, der Gelehrte, der Dichter des Elisabethischen Hofes, der Liebling der Königin und zugleich der gefeierte Volksheld, Robert Essex, den die grausame Herrin hinrichten ließ um einiger unbesonnener Redensarten und eines dummen Streiches willen. Soweit ich sehen kann, ist er in seinen Vorzügen und Fehlern der vollendetste Typus der oben gekennzeichneten Renaissance-Menschheit, eine Figur von einer so seltenen Komposition der Eigenschaften, als ob sie der Phantasie eines großen Dichters entsprungen wäre, von solcher vielseitigen Be-

anlagung und Entwickelung, daß Shakspere von ihm hätte sagen können, was er vom Freunde der Sonette sagt:

Aus welchem Stoffe schuf dich die Natur,
Daß Millionen Schatten Dich umschweben?

Diese ganze zum Teil unwiderstehlich anziehende, zum Teil furchtbar interessante Gesellschaft erwachte in meinem Geiste zu posthumem Leben. Ich sah Shakspere, den Schauspieler, in ihre Kreise gezogen; sollte der Dichter mit seinem hellen Auge, seinen offenen Sinnen von so viel Glanz und so viel Schrecken unberührt geblieben sein? Das scheint an und für sich unmöglich; und seine Dichtungen beweisen das Gegenteil, zum Teil offen, wie die Sonette, zum Teil versteckt, und doch erkennbar, wenn wir gewisse Vorgänge dieser Zeit, die Charaktere gewisser Personen, mit den Vorgängen und Charakteren gewisser Shakspereschen Dramen vergleichen.

I.

Shaksperes Selbstbekenntnisse.

1. Die Sonettfrage.

Die herrlichen Sonette, in denen Shakspere seinem Geistes- und Gemütsleben ein Denkmal für die Ewigkeit gesetzt hat, dürfen wir jetzt, nach den zahlreichen Verdeutschungen der letzten Jahrzehnte und besonders nach dem glänzenden Erfolge der Übersetzung von Bodenstedt wohl als allen Gebildeten bekannt voraussetzen. Wir dürfen also nur erinnern an das Dunkel, das leider auch sie zum Nachteil unseres poetischen Genießens und vielleicht gar zum persönlichen Schaden des Dichters umhüllt — nur daran erinnern, daß neben allgemein gehaltenen Sonetten von wunderbar tiefem Empfindungsgehalt solche stehen, die eine auffallende persönliche Mitleidenschaft des Dichters verraten, die auf Ereignisse scheinbar peinlichster Natur anspielen, welche wir zwischen den Zeilen lesen, ahnen mögen, nie historisch werden feststellen können. Dieser geheimnisvolle Charakter vieler Gedichte, der uns mit dem Verständnisse den Genuß vermindert, giebt uns nicht nur die Berechtigung, sondern die Verpflichtung, ihnen eine gewisse Deutung unterzulegen. Solche Deutungsversuche bilden nun den Gegenstand der zu großem Umfange angewachsenen Sonett-Litteratur.

Ohne in das Detail dieser Bestrebungen eingehen zu wollen, müssen wir doch die Haupt-Tendenzen derselben klarlegen, um den Grad der Berechtigung des hier folgenden

Versuches erkennen zu lassen. Der außerordentlich lebhafte, erregte Ton mancher Sonette legt die Annahme sehr nahe, daß der Dichter persönliche Lebenserfahrungen in ihnen behandele; und wenn auch gewichtige Stimmen sich gegen sie erhoben haben, so dürfen wir sie doch als die verbreitetste bezeichnen; die Litterarhistoriker und Ästhetiker hängen ihr mit wenigen Ausnahmen an, und die Dichter selbst, wohl die kompetentesten Beurteiler dieser Frage, scheinen sich, soweit sie sich darüber äußern, ihr zuzuneigen: den Coleridge, Wordsworth, Victor Hugo, Jordan, Heyse steht nur der eine Bodenstedt gegenüber, der an dem autobiographischen Gehalt der Sonette zweifelt. Der Engländer Armitage Brown ging auf diesem Wege so weit, daß er in den zusammenhanglos durcheinandergewürfelten Sonetten der Ausgabe von 1609 eine fortlaufende, zusammenhängende Schilderung der Freundschaft und Liebe des Dichters entdeckte; von den Deutschen folgte ihm Gervinus. Mit Leichtigkeit wies Delius die Unhaltbarkeit dieses ungeschickten und durch keine äußeren oder inneren Gründe berechtigten Deutungsversuches nach und suchte in Übereinstimmung mit dem englischen Shakspere-Forscher Dyce wahrscheinlich zu machen, daß die Sonette fingierte Situationen, die als solche die poetische Kraft Shakspere's gereizt hätten, behandelten. In der Mitte zwischen diesen extremen Deutungen, der Brownschen, die alle Sonette in ihrer unauthentischen Reihenfolge für autobiographisches Material hält, und der Deliusschen, die keine persönlichen Erlebnisse in ihnen gelten läßt, steht die Auslegung Kreyßig's, der in den Sonetten zum Teil poetische Ergüsse ohne jede persönlichen Beziehungen, zum Teil Bekenntnisse wirklicher Herzenserlebnisse findet. Auch Gödeke

schließt sich (im 3. Jahrgange [1877] der Rundschau) dieser Ansicht an, freilich mit wesentlichen Abweichungen in der Erklärung der einzelnen Sonette.

Nach der Natur der lyrischen Dichtung, welche einerseits eine subjektive Äußerung eines einzelnen durch bestimmte Eindrücke erregten Dichterherzens ist, andererseits die ganze unendliche Empfindungswelt des Menschenherzens zum Objekt hat, sollte man nun meinen, daß die Reihe der Deutungs-Möglichkeiten mit jenen beiden extremen und dieser vermittelnden abgeschlossen wäre. Daß dem indessen nicht so ist, beweist ein im Jahre 1882 erschienenes Buch von Fritz Krauß: „Shaksperes Selbstbekenntnisse“.

Auch dieser Forscher erkennt mit Gödeke an, daß die leidenschaftliche Glut vieler Sonette keine gemalte sein kann; daß Shakspere als echter Lyriker schwerlich sich hingesetzt haben wird, „um gegenstandslose Situationen auszuklügeln, sich geistig damit, so gut es gehen wollte, zu identifizieren und mit gedrechselten Reden die Wärme des Gefühls zu ersetzen.“ Er glaubt, daß den mit Beziehungen von auffallender Realität erfüllten Sonetten wirkliche Erlebnisse zu Grunde liegen, aber —? nicht die Erlebnisse Shaksperes selbst, sondern die Erlebnisse seiner Freunde. Für sie, für den Earl of Southampton und den Earl of Pembroke, im Interesse ihrer Liebesverhältnisse und — freilich nicht durchaus — zu ihrer Verherrlichung soll er den größeren Teil seiner Sonette gedichtet haben. Krauß ist indessen nicht original. Schon vor ihm hatte der Engländer Massey dasselbe schwanke Gebäude von unhaltbaren Hypothesen und unglaubwürdigen Erdichtungen auf dem Fundament der Sonette errichtet, einen phantasiereichen Roman an sie herangedichtet. Die Arbeit

von Krauß kann trotz der Selbständigkeit seiner Forschungen ebenfalls nur auf eine gewisse poetische Bedeutung Anspruch machen. Seine Interpretation gehört dem Standpunkte des Glaubens an; vom Standpunkte der Wissenschaft können wir auch jetzt nur noch zwei Möglichkeiten der Sonett-Erklärung anerkennen: entweder behandeln die Sonette sämtlich Situationen, die nicht der Wirklichkeit, sondern einzig und allein der Phantasie des Dichters angehören (Delius); oder sie sind nur zu einem Teile auf allgemeine poetische Empfindungen, zu einem andern, und zwar dem größeren Teile auf persönliche Erlebnisse des Dichters zurückzuführen (Kreyßig).

2. Die autobiographische Deutung der Sonette.

Wenn wir uns der autobiographischen Erklärungsweise zuneigen, die den erhabenen Dichter, den edelsten Menschen in einem gewissen Grade moralisch zu belasten scheint, so ist es wohl Pflicht, die Gründe anzuführen, welche uns die Deliussche Auslegung unannehmbar machen — Pflicht schon deshalb, um jeden Verdacht fern zu halten, als ob ein Etwas in des Auslegers Wesen, wie begeisterungslose Frivolität, wie unwürdige Freude an der Piquanterie, bei der Wahl der Auslegung mitbestimmend gewirkt haben könnte. Dieser Vorwurf ist in der That gegen die Anhänger der autobiographischen Theorie erhoben worden. Da derselbe Männer mittreffen würde, wie Ulrici, Gervinus, Kreyßig und den Freiherrn von Friesen, so würde man sich über jenen Verdacht wohl trösten können. Wenn so unbedingte Verehrer, so tiefe Kenner des Dichters sich für die autobiographische Auffassung entschieden, so werden sie sicher starke Gründe dafür in den

Gedichten gefunden haben. Auch das Urteil so hervorragender Lyriker wie Wordsworth, Coleridge, Victor Hugo hätte die gegnerische Kritik vorsichtiger machen müssen: diese Männer wußten besser als alle Kritiker, daß der lyrische Dichter nicht für jede Produktion ein persönliches Erlebnis braucht, und fanden doch persönliche Erlebnisse in Shaksperes Sonetten.

Daß wir gerade in den gravierenden Eifersuchts-Sonetten die allersubjektivste Lyrik vor uns haben, können wir zwar nicht historisch feststellen, es ergiebt sich aber aus dem Charakter dieser Gedichte. Es herrscht zunächst in ihnen jene eigentümliche Verve, welche die aus dem augenblicklichen Drange mächtiger Gefühle hervorgegangenen Dichtungen vor jener ohne persönliche Erregung geschaffenen oder durch die Reflexion abgekühlten Lyrik voraus zu haben pflegen; jene Verve, die, sobald sie sich nicht in der Schilderung allgemeiner Gefühle, sondern im Anschluß an eine ganz bestimmte Situation zeigt, uns unmittelbar in den Stand setzt, zu erklären: dieser Stoff kann nicht bloß dichterisch vorgestellt, er muß erlebt sein. Diese persönliche Leidenschaftlichkeit konnte auch von den Anhängern der fiktiven Deutungsweise nicht bestritten werden, welche sie aus der hervorragend dramatischen Beanlagung des Dichters erklärten. Indessen ist das ein Notbehelf. Wohl könnten wir glauben, daß Shakspere in einigen Sonetten die Eifersucht geschildert hätte mit derselben packenden, erschütternden Anschaulichkeit, wie er in einem Sonette die edle Leidenschaft der Liebe, in einem anderen die niedere der Wollust malt. Aber die gesamten Liebes-Sonette sind gleichsam durchwuchert von einer lebendigen, vor unsern Augen aus dem Keime emporsprießenden und wachsenden Eifersucht, deren feine

Schattierungen der jedesmaligen Phase des Liebesverhältnisses genau entsprechen. Sie erscheint zuerst, kaum wahrnehmbar, in beschönigendem Scherz über die Ausgelassenheit der Geliebten; dann in zartesten Zurechtweisungen; in den ernsten, wehmütigen Bedenken eines in der Ferne gedichteten Sonetts; in Liebes-Beteuerungen trotz der gefährlichen Freiheiten, die sich die Geliebte nimmt; dann, als der Argwohn sich zur Überzeugung zu gestalten beginnt, lesen wir Bekenntnisse, erfüllt von Selbstironie, Schmerz und Verzweiflung; wir sehen den Dichter sich in demütig-flehenden Beschwörungen an sie wenden, bis dann endlich die lange beherrschte entsetzliche Leidenschaft in furchtbaren Schmähungen, mit wahnsinniger Gewalt hervorbricht. Und diese Eifersucht, die zusehends aus einem leicht hinzüngelnden Flämmchen zum verzehrenden Brande wird, sollte in kaltblütiger Überlegung des poetischen Effekts ausgeklügelt worden sein? — Wie unmöglich das ist, können wenige Sonette zeigen:

96.

Die tadeln Deiner Jugend Übermut,
Den als die Zier der Jugend andere loben;
Doch Zier wie Fehler: Dir steht alles gut,
Der Fehler wird durch Dich zum Schmuck erhoben.
Wie man am Finger einer Königin
Als wertvoll das geringste Kleinod achtet,
Nimmt man als gut auch deine Mängel hin,
Als Wahrheit wird Dein Irrtum selbst betrachtet.
Wie viele Herden würd' ein Wolf zerstören,
Könnt' er zu einem Lamm sich umgestalten;
Wieviel Bewunderer könntest Du bethören,
Wolltst Du all deine Zaubermacht entfalten.
  Doch thu es nicht, denn wie Du gänzlich mein
  In Liebe bist, soll es dein Ruf auch sein!

57.

Dein Sklav' bin ich und darum stets bereit
Zu Deinem Dienst, was immer Du beliebst:
Für mich ist kostbar keine andere Zeit
Als wenn Du mir zum Dienen Anlaß giebst.
Ich schmäh' die Stunde nicht, die endlos schleicht,
Verfolg' ich, Teure, sie mit Ungeduld
Nach Dir; der Schmerz der Trennung wird mir leicht,
Hast Du zum Abschied mich gegrüßt mit Huld.
Nicht folg' ich eifersüchtig Deiner Spur,
Erspähend, was Du thust, wohin Du eilst.
Still überdenkt Dein armer Diener nur,
Wie glücklich die sein werden, wo Du weilst.
  Lieb ist so närrisch treu; was es auch sei,
  Das Du beginnst, sie hat kein Arg dabei.

93.

So werd' ich leben, glaubend, Du seist treu,
Wie ein betrogner Eh'mann; dem Gesicht
Der Liebe traun, ob sich's auch oft erneu',
Das Auge bei mir ist, die Liebe nicht.
Denn da der Haß nie Deinem Auge naht,
Kann ich darin nicht Deinen Wandel lesen.
In manchem Antlitz spricht sich der Verrat
Des Herzens aus durch mürrisch seltsam Wesen, —
Dir aber gab des Himmels Schöpfersegen,
Daß stets Dein Auge nur von Liebe strahle,
Und — was auch Herz und Sinne mag bewegen —
Nur Huld und Anmut auf der Stirn sich male.
  Es ist wie Eva's Apfel Deine Jugend,
  Gleicht Deinem Schein nicht Deine holde Tugend.

140.

Sei klug in Deiner Grausamkeit, daß nicht
Meine Geduld in Ungeduld sich wandelt,
Das Band die Zunge löst und offen spricht
Vor aller Welt, wie schlecht Du mich behandelt.

Sag' nur, daß Du mich liebst, ich will Dir's danken,
Werd' ich auch wirklich nicht von Dir geliebt —
Sei wie der Arzt, der hoffnungslosen Kranken
Doch immer Hoffnung auf Genesung giebt.
Denn machst Du mich verzweifeln, werd' ich toll,
Und in der Tollheit könnt' ich Dich verklagen.
Die Welt ist so verdreht und ränkevoll,
Daß tolle Lügen tollem Ohr behagen.
Drum Dich und mich zu hüten, fest blick' mir
Ins Auge, geht Dein Herz auch durch mit Dir.

142.

. . . .

Daß Du mich so verdammst, verdien' ich das,
Wenn Du erwägst, wie Du es hast getrieben?
Soll Menschenmund mich richten, warum Deiner,
Der seinen Scharlachstaat entweiht durch Trug,
Untreu' besiegelt hat so oft wie meiner,
Des fremden Betts Einkünfte unterschlug?

152.

Daß mein Lieb' ein Eidbruch ist, das weißt Du;
Doch doppelt Eidbruch war Dein Schwur der Treue;
Du brachst Dein Bettgelöbnis, nun zerreiß'st Du
Nach neuer Lieb' in neuem Haß das neue.
Doch was verschlägt zweimal gebrochner Schwur?
Brach ich nicht zwanzig? Was ich Dir geschworen,
War falscher Eid, um Dich zu täuschen nur;
Mein Treu und Glaube ging in Dir verloren.
Ich schwor auf Deines Herzens Wohlgesinntheit,
Auf Deine Lieb' und Treue bis ans Grab;
Dich zu beleuchten, schlug ich mich mit Blindheit,
Und was mein Auge sah, das schwor ich ab.
Ich schwor, Du seiest schön! gottloser Eid:
Ein Schwur, durch solche garst'ge Lüg' entweiht!*)

---

*) Die letzten beiden Sonette sind der Gildemeisterschen Übersetzung entnommen, nicht weil sie hier schöner, sondern genauer übersetzt sind. Die übrigen Citate sind aus Bodenstedt.

Nach der Theorie der Fiktion soll Shakspere in mehr als fünfzig Sonetten — darunter die obigen — den Verlauf einer ungesetzlichen Liebe zu einer wankelmütigen Frau, die den Liebhaber hintergeht, objektiv, d. h. ohne selbst Liebhaber zu sein und ohne eine Geliebte von Fleisch und Blut vor Augen zu haben, dargestellt haben. Nun lese man die obigen sechs Sonette, die nur einen geringen Teil von dem in dem ganzen Cyklus enthaltenen autobiographischen Material darstellen, aufmerksam durch mit besonderer Beachtung der gesperrt gedruckten Stellen, und frage sich, ob sie an ein bloßes Phantom der Einbildungskraft gerichtet sein können — ob der Dichter um den Ruf der Geliebten besorgt gewesen wäre; ob er sich bemüht hätte, die eifersüchtigen Gedanken, welche ihm ihre Vernachlässigung erweckt, zu unterdrücken (57); ob er ihr gedroht haben würde, in der „Tollheit“ seiner Eifersucht ihren Lebenswandel vor aller Welt zu schmähen; ob er sie eines doppelten Eidbruchs beschuldigt haben würde — wenn diese Geliebte gar nicht existiert hätte. Wir meinen, solche Dinge können gar nicht fingiert werden; als poetische Zuthaten, wie sie die schöpferische Phantasie zur wirksameren Darstellung ihrer Objekte erfindet, können sie nicht gelten, da sie als solche zwecklos sind; der Dichter hätte überhaupt nicht diese Gedanken und Wendungen in die Gedichte hineinbringen können, wenn sie nicht eben eine einfache Spiegelung thatsächlicher Verhältnisse wären. So ist das 140. Sonett in einem Delirium wirklicher Eifersucht geschrieben; so sind die substantiierten Schmähungen des 152. Sonetts nur erklärlich und entschuldbar, wenn wir annehmen, daß Zorn und Verzweiflung über eine wirklich erlittene Schmach den Dichter für einen Augenblick übermannten; die Möglichkeit der Fiktion ist bei diesem

Sonette durchaus ausgeschlossen. Und schon einzelne Worte, wie die des 142.

> Daß Du mich so verdammst, verdien' ich das?

und des 144.

> Du sagst, Grausame, daß ich Dich nicht liebe,
> Und bin doch ganz für Dich, selbst gegen mich!

die den Inhalt eines kurz vorausgegangenen Streites angeben, bilden Klippen, an denen die fiktive Theorie unrettbar scheitern muß.

Dazu sind in diesen Gedichten eine Reihe von Personalien enthalten, die für eine objektive Darstellung der Liebe und Eifersucht ganz wertlos und nur als eine Wiedergabe wirklicher Verhältnisse zu betrachten sind. Wie hätte wohl Shakspere dazu kommen können, den Liebhaber wiederholt als Ehemann hinzustellen, wenn er es nicht selbst gewesen wäre? Was hätte ihn veranlassen können, die Geliebte ebenfalls als verheiratete Frau einzuführen, wenn sie es nicht thatsächlich gewesen wäre? Und die Schilderung ihrer Persönlichkeit ist so eingehend und deutlich, daß wir in ihr das Urbild einer Rosalina, einer Beatrix, einer Kleopatra mit Leichtigkeit erkennen. Vier Sonette behandeln ausschließlich ihr Äußeres; Der Dichter sagt uns, daß sie keine von den blonden Modeschönheiten ist, sondern eine Brünette; er gesteht, daß andere nicht so günstig über ihr Äußeres urteilen, wie er, aber alles an ihr sei wenigstens echt. Ebenso sind ihre Charaktereigenschaften: ihre Koketterie, ihr Wankelmut, der eigentümliche Zauber, den sie durch die Grazie und Gewandtheit, die freie Sicherheit ihres Wesens ihren Fehlern zum Trotze ausübt, das Thema einer Reihe von Sonetten. Wahrlich, vergleichen wir diese Frau mit der Laura P e t r a r c a s, mit der Vittoria

Colonna Michelangelos, mit der Eleonore Tassos, mit Surreys Geraldine, Sidneys Stella und Spensers Elisabeth, so erscheinen uns die letzteren als himmlische Ideale, Göttinnen, diese allein als ein echtes irdisches Weib mit allen Vorzügen und Fehlern ihres Geschlechts, ein Weib, dessen „Fuß immer nur auf die Erde tritt". Und nun steht es fest, daß alle jene Frauen, so verhimmelt sie werden, leibhaftige Gestalten gewesen sind; daß selbst die Heilige der „Vita nuova", die Geliebte des übersinnlichen Freiers Dante, in allen Schwächen der Menschlichkeit auf Erden gewandelt ist, und das frische, blühende, üppige Weib der Sonette, das wir malen könnten, sollte ein Schemen gewesen sein? — Die auffallende Greifbarkeit ihres Bildes kann auch von den Anhängern der Fiktions-Theorie nicht bestritten werden, und Delius selbst hält es für wahrscheinlich, daß Shakspere eine Frau von dem in seinen Sonetten geschilderten Äußeren und Wesen gekannt haben möge, daß er aber darum doch nicht in dem dort entwickelten Verhältnis zu ihr gestanden zu haben braucht. — Nun, wenn der ehrenwerte Vorkämpfer für diese Theorie sich genötigt sieht, ein solches Zugeständnis zu machen, so haben wir kaum nötig, uns nach weiteren Stützen für die autobiographische Deutung der Sonette umzusehen.

Einen Vorzug hat die fiktive vor der autobiographischen Auslegung voraus, und wir wollen nicht unterlassen, ihn anzuerkennen: sie läßt das Lebensbild des Dichters fleckenlos; und wir dürfen annehmen, daß dieser Vorzug als ein verehrungswürdiges Motiv bei der Aufstellung der Theorie mitgewirkt hat. Aber ist denn jener Flecken wirklich ein derartiger, daß er das ganze Bild verdunkeln, entstellen muß? müssen wir jenen englischen Kritikern Recht geben, die von

dem Standpunkte der sittlichen Anschauungen des 19. Jahrhunderts auf ein Geschöpf längst vergangener Zeiten ihr moralisches Anathem herabschleudern?

Die englischen Kritiker vergessen bei ihrem Urteil zweierlei. Zunächst handelt es sich gar nicht um die Sache, die Handlung — die selbstverständlich, ob heute oder vor dreihundert Jahren, ob von dem unbedeutendsten Sterblichen oder dem größten Dichter begangen, verwerflich ist — es handelt sich um die Persönlichkeit, den Gesamt-Charakter Shakspeares. Und was ist eine Handlung, noch dazu in jugendlichem Alter verübt — denn die Sonette fallen in die ersten neunziger Jahre — für die Gesamt-Persönlichkeit?

Sie vergessen ferner den für die Beurteilung der einzelnen Handlung maßgebenden Charakter der Zeit und ihre Anschauungen.

Schon bei Goethe sehen wir mit Recht einen mildernden Umstand für das Anstößige gewisser Verhältnisse in dem sittlichen Standpunkte seiner Zeit, welcher der erforderliche Rigorismus nach dieser Seite des sozialen Lebens fehlte. Nun aber ist das 18. Jahrhundert ein sittenstrenges zu nennen im Vergleich zu dem Zeitalter der Renaissance, das bei aller glänzenden Geistesentfaltung ein moralisch verkommenes war, das, wo es Befriedigung der Sinnlichkeit galt, moralische Bedenken nicht kannte. Das Verhältnis der beiden Geschlechter war von sittlichen Normen erschreckend wenig eingeschränkt. Der merkwürdige Artikel des mittelalterlichen Codex amoris — „die Ehe ist kein richtiger Entschuldigungsgrund für die Enthaltsamkeit in der Liebe“[12] — scheint noch in ziemlich ungeschwächter Kraft bestanden zu haben. Dem Durchforscher jener Zeit treten eine Unzahl ungesetzlicher Verhältnisse ent-

gegen, die sich in aller Öffentlichkeit und ohne irgend eine ersichtliche Schädigung der Ehre der Betreffenden abspielen; er erfährt, daß die Bastarde zusammen mit den legitimen Kindern erzogen werden, daß die Frauen zeitweise im Hause ihrer anerkannten Liebhaber leben und bei Festlichkeiten dort ebenso die Honneurs als Hausfrauen machen, wie bei ihrem Gemahl; er sieht den Ehebruch als ein äußerst beliebtes Lustspiel-Motiv verwertet. Die Unterhaltungsschriften, die Dichtungen sind voll von unerhörten Anzüglichkeiten, die eine heutige Zunge nicht wiedergeben kann; die Zote wird nicht allein als Mittel zum Zwecke des Witzes oder wahrheitsgetreuer Lebensschilderung, wie bei Shakspere[13], sondern um ihrer selbst willen geliebt; und in Prosa und Versen erzählt man die eigenen, schmählichsten Erlebnisse auf dem Gebiete der sinnlichen Liebe mit einer anschaulichen Ausführlichkeit, mit einem naiven Cynismus, der nur zu deutlich zeigt, daß Autor und Leser in der Enthüllung dieser Handlungen keine Schande, in den Handlungen selbst nichts hervorragend Verwerfliches erblicken[14]. Uns heute Lebenden wird es gewiß schwer, uns in solche sittenlosen Zustände zurückzuversetzen. Dennoch müssen wir es zu thun versuchen, wenn wir an dem in den Shakspereschen Sonetten geschilderten Verhältnisse nicht ein zu strenges Gericht üben wollen. Behalten wir nur das eine Faktum im Auge, daß selbst so hervorragende Dichter und geistig bedeutende Männer wie Petrarca, Surrey, Sidney — von untergeordneten Autoren ganz zu schweigen — über die Unsittlichkeit[15] ihres Verhältnisses auch nicht ein Wort des Selbstvorwurfes, der Reue äußeren; daß also eine derartige Empfindung in ihren Herzen gar nicht aufkommt. Dann ergiebt sich das Resultat: Shakspere steht allein unter seinen

Zeitgenossen, als ein höher organisiertes sittliches Wesen in dem Bewußtsein von dem Unrecht, das er begeht, in der tiefen sittlichen Aufregung, in dem anhaltenden, schmerzlichen Ringen gegen den Dämon der Leidenschaft, in der bis zur Härte gehenden Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. In diesen Zügen, die den ausschließend eigentümlichen Charakter seiner Liebeslyrik ausmachen und in dem gewaltigen 129. Sonette zur konzentriertesten Anschauung gelangen, finden wir sein wahres, höchster Verehrung und Liebe würdiges Selbst wieder.

3. Ordnung der Sonette.

Jeder, der den Shakspereschen Sonetten zum ersten Male näher tritt, befindet sich in Bezug auf Verständnis und Genuß in einer mißlichen Lage. Die überwiegende Mehrzahl der Freundschafts-Sonette sind zwar ohne Kommentar verständlich; die meisten Liebes- und Eifersuchts-Sonette hingegen spielen fortgesetzt, wie auf eine bestimmte Geliebte, auf einen bestimmten Freund, so auf bestimmte Veranlassungen, Ereignisse an, die indessen immer mehr oder weniger verschleiert sind. Wären diese Ereignisse isoliert, von einander unabhängig, so könnten wir je nach dem Grade der Deutlichkeit, mit der die Realität unter der poetischen Hülle hervortritt, die Sonette in verständliche und unverständliche scheiden. Das ist aber nicht der Fall. Jedem wird vielmehr auf den ersten Blick klar, daß es sich um eine fortlaufende Reihe von Ereignissen, um eine ganze Geschichte handelt. Die Schwierigkeit, diese Geschichte herauszulesen, wird besonders erhöht durch den Umstand, daß die Sonette in einem wirren Durcheinander der Nachwelt überliefert sind, so daß es bei vielen

Gedichten ohne eingehende philologische Untersuchung vollkommen unklar bleibt, ob sie sich an die Geliebte oder den Freund richten. Man bringe nun schließlich auch die trübe, unheimliche Atmosphäre mit in Anschlag, die gewisse Sonette über die ganze Sammlung zu verbreiten geeignet sind, und die natürliche Wirkung dieser Atmosphäre auf unser Urteil — was können sie dann dem unkritischen Shakspere-Freunde sein?

Fast noch schlimmer als dieser ästhetische General-Eindruck ist die Möglichkeit, daß man aus diesem wirren Knäuel je nach Stimmung oder Neigung Schlimmes und Schlimmstes herauslesen kann. Einem englischen Kritiker ist sogar der traurige Erfolg zu teil geworden, aus den Sonetten den Charakter Shaksperes als moralisch durchaus haltlos zu definieren. Ich glaube, daß der sonst bedeutende Mann[16] nur auf dem Irrpfade der überlieferten Sonett-Ordnung zu einem so falschen Ziele hat gelangen können. Denn in der That — wo es sich, wie hier, um einen Cyklus von zusammenhängenden Gedichten handelt, empfängt jedes seine Bedeutung, seinen höheren oder geringeren moralischen Wert nicht bloß von seiner speziellen Individualität, sondern von dem Verhältnis, in welches man es zu den übrigen Gliedern des Cyklus setzt, von seiner Stellung. Wenn z. B. in der Bodenstedtschen Ordnung das oben citierte furchtbare Schmäh-Sonett (152) andern offenbar an dieselbe Frau gerichteten vorausgeht, welche ihren Preis begeistert singen, und diesen dann wieder solche, welche das tiefste Mißtrauen, die akuteste Eifersucht erzeugt hat, auf dem Fuße folgen: so ist der Eindruck, den wir bei dieser Reihenfolge der Sonette von dem Verhältnisse des Dichters empfangen, ein absolut widerwärtiger.

Gerade für den autobiographischen Ausleger wird es daher zu einer unabweisbaren Pflicht, eine Reihenfolge der Sonette herauszufinden, welche nicht nur diesen aus der zufälligen Unordnung der Überlieferung entspringenden Eindruck beseitigt, sondern auch die wirkliche chronologische Folge, welche ja, wenn anders die autobiographische Deutung richtig ist, das eigentlich Entscheidende bildet, nach Möglichkeit wiederherstellt.

4. Wer war der Freund der Sonette?

Da die Freundschafts-Sonette die zeitlich erste Leistung Shaksperes auf dem Gebiete der Lyrik sind, so drängt sich uns zunächst die Frage auf:

Wer war der Freund?

Die Beantwortung der Frage ist in gewissem Sinne müßig. Denn vom ästhetischen Gesichtspunkte, der poetischen Produkten gegenüber immer im Vordergrunde stehen muß, kann uns die Person des Freundes ganz gleichgültig sein. Die Shaksperesche Freundschafts-Lyrik, die Erhabenheit ihrer Gedanken, die Tiefe und Zartheit ihrer Empfindungen, die wundervolle Vollendung ihrer Form, gewinnt und verliert nichts durch die Feststellung der Persönlichkeit des Freundes. Und wäre er der Niederste der Sterblichen gewesen, die Freundschafts-Sonette Shaksperes bleiben das herrlichste Erzeugnis der Renaissance-Lyrik, das auch von späteren schwerlich übertroffen worden ist. — Vom historischen Standpunkte aus wäre es freilich wertvoll, den Gegenstand so vieler Liebe und Sorge, die Quelle so großen Glückes in dem Leben des Dichters ausfindig zu machen; leider aber sind unsere Forschungen nach dieser Seite hin bisher ganz erfolglos gewesen. Etwas, das einer historischen Beglaubigung gleichkäme, giebt es für das reale Funda-

ment der Sonette überhaupt nicht. So kann es sich denn auch in Betreff des Freundes, wie leider bei den meisten Daten der Shakspere-Biographie, nur um eine Hypothese von größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit handeln.

Zunächst ergiebt sich aus den Sonetten soviel als zweifellos, daß der Freund eine hochgestellte Persönlichkeit war; die Sonette 26 und 111 und andere spielen deutlich auf den Standesunterschied zwischen ihm und dem Dichter an. Man ist zuerst auf den Earl of Southampton verfallen, weil er der einzige bekannte unter den Großen Englands ist, dem Shakspere eigene Schöpfungen gewidmet hat. Da nun aber jeder Dichter jener Zeit seine Erzeugnisse einem hochgestellten Herrn, einer edlen Dame dedicierte, um denselben durch hohe Protektion Anerkennung zu verschaffen, so kann man aus dieser Thatsache ebenso wenig auf eine intime Freundschaft zwischen Shakspere und seinem Patrone schließen, wie in den tausend anderen, gleichen Fällen.

Krauß hat zwar einen weiteren Beweis für die Shakspere-Southampton-Freundschaft zu finden geglaubt in der Ähnlichkeit der Widmung zur „Lucretia“ mit dem 26. Sonett, das man allerdings als Widmung auffassen muß. Und in der That, wenn diese Ähnlichkeit vorhanden ist, so würde sie der Southampton-Hypothese eine, wenn auch schwache, Stütze sein können.

Nun lautet aber die Widmung zur „Lucretia“:

Seiner Hochgeboren
dem Herrn Henry Wriothesly,
Grafen von Southampton und Baron von Tichfield.

„Die Liebe, welche ich Eurer Lordschaft weihe, ist ohne Ende: wovon diese Schrift ohne Anfang nur ein überflüssiger

Teil ist. Die Gewähr, welche ich von Euer Hochgeboren Gewogenheit habe, nicht der Wert meiner kunstlosen Zeilen, sichert ihr (der Schrift) eine freundliche Aufnahme. Was ich geschaffen, ist Euer; was ich schaffen werde, ist Euer, als ein Teil alles dessen, das ich Euch geweiht habe. Wäre mein Wert größer, so würde ich einen größeren Beweis meiner Hochachtung geben; indessen ist sie, wie sie ist, Eurer Lordschaft geweiht, der ich langes Leben wünsche, noch verlängert durch alles Glück.

Eurer Lordschaft unterthänigster

W. S."

Mit dieser Widmung vergleiche man das in der Einleitung citierte Widmungs-Sonett.

In diesen beiden Widmungen ist nur diejenige Ähnlichkeit zu erkennen, welche alle Widmungen miteinander haben müssen, da eben der Gedankenkreis, in dem sie sich bewegen können, sehr beschränkt ist. Dagegen ist der Unterschied beträchtlich zwischen der streng formellen[17], geschraubten Prosa-Widmung, wie man sie an eine hochstehende Persönlichkeit zu richten pflegte, und dem hingebenden, liebevollen Tone besonders im letzten Teile des Sonetts: „Bis jetzt", sagt Shakspere hier, „ist die Liebe, die ich dir weihe, eine Bettlerliebe, die sich vor den Menschen nicht beweisen darf; bin ich aber einst groß und geachtet in den Augen der Welt, dann will ich begeistert laut meine Liebe zu dir bekennen." Dieser Schluß erinnert nicht entfernt an die Widmung der „Lucretia", wohl aber an das 72. Sonett; hier fordert Shakspere den Freund auf, ihn zu vergessen, sobald das Sterbeglöcklein, das seinen Tod verkündet, verhallt ist — seine Liebe zu dem

Dichter könnte ihm bei den Menschen vielleicht Spott einbringen:

> Denn was ich schuf, ist klein, beschämt mich bloß,
> Und lieben darfst Du nur, was wahrhaft groß.

Wenn also die beiden Widmungen überhaupt Beweiskraft haben, so beweisen sie ziemlich deutlich, daß der Freund der Sonette ein anderer ist als der Patron des Dichters der „Lucretia“.

Was überhaupt — ganz abgesehen von einzelnen Schrift-Auslegungen, bei denen ein pharisäisches Verfahren im Interesse der eigenen, vorhergefaßten Ansicht nur zu menschlich ist — was überhaupt den Glauben an Southampton als den Freund der Sonette für den Verehrer Shaksperes im höchsten Grade erschwert, sind Stellen wie die eben citierte, die sich fast in jedem Freundschafts-Gedichte finden, und in denen nicht bloß die Körperschönheit, sondern der Seelenadel, die Geisteshoheit des Freundes in echter Begeisterung gepriesen werden. Wollen wir diese Stellen auf Southampton beziehen, so müssen wir zugleich bekennen, daß Shakspere sich einer Übertreibung schuldig gemacht habe, die nur aus einer unbegreiflichen Verblendung zu erklären ist. Denn nach allem, was wir von Southampton wissen, ist er keineswegs ein passendes Objekt für solche Weihegesänge gewesen. Wir wissen, daß er nicht besonders schön war, und zu den geistig hervorragenden Persönlichkeiten des Elisabethischen Hofes gehörte er sicher nicht. Der Freund der Sonette hat ein für weibliche Schönheit sehr empfängliches Herz; auch von einer solchen Seite in dem Wesen Southampton's wird uns nichts berichtet.

Man hat ferner den Freund finden wollen in dem Earl of Pembroke, der von den Herausgebern der ersten Folio-

Ausgabe von Shaksperes Dramen ein Gönner des Dichters genannt wird. Diese Hypothese ist ganz unhaltbar; denn die Mehrzahl der Freundschafts-Sonette gehören ihrem poetischen Stile nach in dieselbe Zeit, in der „Venus und Adonis", „Lucretia" und die ersten Dramen entstanden sind, d. h. an das Ende der Achtziger oder den Anfang der Neunziger, und Pembroke kam erst in den letzten Jahren des Jahrhunderts als Jüngling an den Hof Elisabeths.

Wenn wir uns eine Person in Fleisch und Blut unter dem Freunde der Sonette vorstellen wollen — und er kann nicht, wie uns eine Anzahl von unzweifelhaft autobiographischen Gedichten zeigen wird, allein in der Phantasie des Dichters gelebt haben — so muß es ein Mensch sein ähnlich demjenigen, den Ophelia in seiner ganzen Größe und Schönheit erkennt, als sie ihn verloren hat:

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, die hoffnungsvolle Ros'
Des blühenden Staats, der Sitte Spiegel und
Der Bildung Muster, das Merkziel der Betrachtung!

Southampton mag dem Fortinbras gleichen, dem Hamlet gleicht an Elisabeth's Hofe ein anderer und nur einer — Robert Essex.

Historische Anhaltspunkte giebt es für eine Freundschaft Shaksperes mit Essex ebenso wenig, wie für ein intimes Verhältnis mit Southampton. Dagegen läßt sich das Interesse, das Shakspere an dem Grafen und seiner Familie genommen hat, in vier seiner Dramen, deren Abfassungszeit an weit auseinander liegende Punkte seiner dichterischen Laufbahn fällt, nachweisen. Den „Sommernachtstraum" verfaßte Shakspere, wie Elze[18] sehr wahrscheinlich macht, zur Hochzeit des Grafen

im Frühjahr 1590; es findet sich darin eine Stelle, die eine ziemlich deutliche Anspielung auf das Verhältnis, in dem Leicester, der zweite Gemahl seiner Mutter, zu dieser und Elisabeth stand, enthält, und wir dürfen hinzufügen, daß die Stellen, welche an die jugendlichen Sonette anklingen, in diesem Stücke zahlreich und bedeutsam sind.

Noch deutlicher treten uns die Beziehungen auf die Essex-Familie im Hamlet[19] entgegen. Die Abweichungen von der Hamlet-Sage bei Saxo Grammaticus und Belleforest, welche Shakspere sich im Gange der Fabel des Stückes erlaubte — die meuchlerische Ermordung des alten Hamlet durch Gift anstatt des offenen Schwertkampfes der Sage, die Verführung der Königin durch den Mörder vor der That und die vollständige Ahnungslosigkeit, mit der sie dem Verbrecher gegenübersteht, entsprechen durchaus Vorgängen, welche nach dem damals allgemein verbreiteten Glauben den Tod des älteren (Walter) Essex herbeigeführt hatten. Nach dieser keineswegs unwahrscheinlichen Annahme stand Lady Essex schon bei Lebzeiten ihres Gemahls mit Leicester in einem sträflichen Verhältnis, und dieser ließ den Grafen in Irland vergiften, um in den unangefochtenen Besitz seines Weibes zu kommen. Ferner ist es auffallend, daß in den beiden Redaktionen dieses Stückes die Charakteristik der Hauptfiguren eine verschiedene ist: der alte Hamlet und die Königin stehen in der ersten Redaktion (vor 1600) den betreffenden Figuren der Sage sehr nahe, nur an die Stelle des reckenhaften Fengo ist der feige Claudius getreten; in der zweiten, wohl erst nach der Hinrichtung des jungen Essex (1601) vollendeten Redaktion entsprechen diese Figuren vollkommen jenen historischen Charakteren, und besonders im Claudius erkennen wir ein bis ins

feinste ausgeführtes Porträt des schurkischen Höflings Leicester. Gewiß ist, daß Hamlet nicht identisch mit Essex ist; aber nicht minder zweifellos ist es, daß Shakspere für jene ideale Jünglingsgestalt eine Reihe charakteristischer Züge aus dem Bilde des Gelehrten, des Dichters, des Helden Essex entlehnte. Die schöne, durchgeistigt-ritterliche Erscheinung, die feine, ungezwungene Reserve des Auftretens, die Liebe zu Kunst und Wissenschaft, die Neigung zum Nachdenken, die Essex häufig in der muntersten Gesellschaft stumm macht, die klassische Ruhe und Klarheit in der Behandlung geistiger Fragen[20], die Schärfe des Verstandes, die harmlose Güte, die gegen sich und andere gleich strenge Wahrhaftigkeit, all diese Eigenschaften sind Hamlet und Essex gemeinsam. Der zeitgenössische Geschichtschreiber Camden sagt von Essex: „Er war sicher nicht zum Höfling geschaffen, denn Liebe und Haß stand ihm immer an der Stirn geschrieben; er konnte seine Gefühle nicht verbergen.“ Auch Hamlets Unglück ist die verhängnisvolle Neigung, alle Menschen nach ihrem Verdienste zu behandeln, und die gänzliche Unfähigkeit zur Heuchelei, die ihn in geraden Gegensatz zu dem Sagen-Hamlet bringt. An ihrer Wahrheitsliebe verbunden mit einer noblen, ritterlichen Gesinnung, die sie unfähig macht, den nichtswürdigen Ränken ihrer Feinde wirksam entgegenzuarbeiten, gehen beide zu Grunde. Dieser Zusammenhang des historischen mit dem poetischen Helden findet eine Art von geschichtlicher Beglaubigung in den Briefen des Grafen, in denen eine Reihe Hamlet'scher Gedanken ausgesprochen werden.

In dem Prologe zum 5. Akt von „Heinrich V.“ weist Shakspere direkt auf den von April bis November 1599 in

Irland im Kampfe gegen die Rebellen befindlichen Feldherrn der Elisabeth hin:

Nun aber schaut
In des Gedankens ems'ger Schmied' und Werkstatt,
Wie London ausgießt seine Bürgerschaft!
Der Mayor und ganze Rat im besten Schmuck,
Den Senatoren gleich im alten Rom,
Ein Schwarm Plebejer hinterdrein, ziehn aus,
Und holen ihren Sieger Cäsar ein.
Sowie — ein kleiner Bild, doch liebevoll —
Wenn jetzt der Feldherr unsrer gnäd'gen Fürstin,
Wie bald geschehen mag, aus Irland käme,
Den Aufruhr bringend auf sein Schwert gespießt:
Wie viele zögen aus der sichern Stadt
Zum Willkomm!

Die vierte Beziehung auf Essex findet sich in einem der letzten Werke Shakspere's, in „Heinrich VIII."; hier haben die Worte, welche Buckingham auf dem Wege zur Hinrichtung spricht, eine ganz unverkennbare Ähnlichkeit mit der Rede des Grafen auf dem Schafott[21].

Eine Stelle der Sonette enthält einen deutlichen Hinweis auf Robert Essex. — Die 17 Sonette, in welchen Shakspere seinen jüngeren Freund zur Verheiratung ermahnt, gehören zu den frühesten, die er gedichtet hat; sie können sehr wohl vor 1590 entstanden sein[22]. Das eine von ihnen (9) beginnt mit der Frage:

Ist es aus Furcht, ein Witwenaug' zu netzen,
Daß Du im Einzeldasein Dich verzehrst?

d. h. „willst Du Deiner verwitweten Mutter zu Liebe nicht heiraten, deren ganzes Glück Du bist?" — Die Mutter, und nicht der Vater, wird schon in einem früheren Sonette (3) erwähnt:

Du bist der Mutter Spiegel, sie ruft in Dir
Der Jugend lieblichen April zurück.

Essex' Mutter war, wie sich im zweiten Teile zeigen wird, vom September 1588 bis zum Juli 1589 Witwe.

Wenn wir die begeisterten Freundschafts-Dithyramben Shaksperes lesen, die wir mit „Venus und Adonis" als das „erste Kind seiner Erfindung" ansehen dürfen, so ist es unmöglich, einen entsprechenden Adressaten unter der Hofgesellschaft der letzten achtziger und ersten neunziger Jahre zu finden, außer Essex. Der Freund der Sonette ist ein junger Mann von zarter, mädchenhafter Schönheit — wird er doch mit Adonis, ja mit Helena verglichen — er ist wahr, von Herzen sanft, er kann mitfühlen und verzeihen, er ist von edler Gesinnung, von hochstrebendem Geist, er ist hochgestellt, vielumworben, vielumsungen — „er ist Er", der „Einzige", der nur den einen Fehler hat, daß er von weiblicher Schönheit zu leicht gewonnen wird.

Betrachten wir das Bild des Mannes Essex, den wir aus seinen heldenhaften Thaten kennen, so werden wir seltsam berührt: wir erwarten, ein soldatisch entschlossenes, männlich schönes Antlitz zu sehen, und wir erblicken auf stattlichem Körper ein leicht geneigtes, von langen Locken umwalltes Haupt, mit sinnenden, tiefen Augen, mit zierlicher, sanft gebogener Nase und einer seltsam weichen Mundpartie, die der spärlich wachsende Bart à la Henri IV nicht im stande ist zu verhüllen — wahrlich ein Dichter mehr als ein Held! Denken wir uns dieses Antlitz zehn Jahre jünger, mit frischem Rot auf den Wangen, mit leicht sprießendem Flaum, so haben wir den mädchenhaft schönen Jüngling, die Master-Mistreß, den Adonis Shaksperes vor uns.

Robert Essex war ein Liebling der Götter, in der Jugend ein Wunderkind, im Jünglings- und ersten Mannesalter auf einer Lebenshöhe, die nur wenige als die Frucht eines langen, mühevollen Ringens erreichen. Im Alter von neun Jahren spricht er Lateinisch und Französisch so gut wie Englisch, in demselben Jahr bezieht er die Universität Cambridge und verläßt sie 1581 als ein dreizehnjähriger Master of Arts. Nach mehreren Jahren ländlich zurückgezogenen Lebens gelingt es den Bemühungen seiner Mutter, die tiefinnere Abneigung, die er gegen seinen Stiefvater Leicester hegt, zu besiegen und ihn an den Hof zu ziehen. Das traurige Schicksal seines allgemein hochverehrten Vaters, der Zauber seiner eignen Jugend, seiner Herzens- und Geistesgaben machen den Siebenzehnjährigen zum Liebling der Königin und des Volkes. Im Jahre 1585 zieht er als Reitergeneral mit Leicester nach den Niederlanden und kämpft tapfer bei Zutphen an der Seite seines edlen Freundes, des ritterlichen Sängers Sidney. Zurückgekehrt säumt er nicht, zu dem Helden- den Dichter-Lorbeer zu fügen. Die Königin fesselt ihn an ihre Person, indem sie ihn zum Nachfolger seines Stiefvaters in dem hohen Posten eines Master of the Horse macht; die alte Frau ist närrisch verliebt in den herrlichen Jüngling, oft behält sie ihn bei sich, „ein oder das andere Spiel mit ihm spielend, bis die Vögel ihren Morgengesang anstimmen". Und wäre Leicester nicht bei Zeiten gestorben, so wäre ihm wohl das Schicksal zu Teil geworden, von dem Sohne des Mannes, dem er das Weib, vielleicht das Leben geraubt hatte, aus dem Herzen seiner Königin verdrängt zu werden.

Um diese Zeit, wo der junge Graf eine unbegrenzte, allseitige — und man darf sagen — berechtigte Liebe und

Bewunderung genoß, muß Shakspere ihn kennen gelernt haben. Das ist als eine historische Thatsache zu betrachten. Mit großer Übereinstimmung giebt man 1585/86 als das Jahr seiner Übersiedlung nach London an; im Jahre 1589 ist er als Dramatiker bereits berühmt genug, um von Thomas Nash [23] angegriffen zu werden. Die Schauspieler-Gesellschaft, der er beitrat, war die vornehmste in London, sie stand im Dienste Leicesters und spielte bei Hofe. Und als weitere historische Thatsache dürfen wir bezeichnen, daß das frische, begeisterungsfähige Herz unseres Dichters die allgemeine Begeisterung für die jugendliche Zierde des alternden Hofes geteilt haben muß. Wenn wir in diesem von der Natur so reich ausgestatteten Jünglinge den Freund der Sonette sehen, wird uns Manches in der Freundschafts-Lyrik Shaksperes erklärlich, liebenswert, das uns jedem andern Adressaten gegenüber als übertrieben, unwahr, abstoßend erscheinen müßte: dann ist die rückhaltlose Bewunderung der äußeren und inneren Vorzüge des Freundes echt, frei von Lobhudelei; das Glück, der Stolz, der Trost, den ihm der geheime Schatz dieser Freundschaft gewährt, ist nicht mehr Mangel an Selbstgefühl bei dem gesellschaftlich Tieferstehenden; des Dichters Unfähigkeit zum Zorne, als er sich von diesem Freunde verraten wähnt, ist begründet in der Betäubung eines grenzenlosen Schmerzes. Jedes Wort des Dichters gewinnt an Tiefe, Wahrheit, Schönheit, wenn wir in dem Freunde nicht bloß einen vom Glücke hochgestellten, sondern einen großen Menschen sehen.

Aber auch bei dieser Voraussetzung bleibt ein Rest in den Freundschafts-Sonetten, der für die moderne Anschauung schwer verständlich ist: es ist jener Enthusiasmus, jene Zärt-

lichkeit, der wir sonst nur in der Liebes-Lyrik zu begegnen gewohnt sind. Was uns indessen bei Platen mit Recht befremden darf, auch wenn wir die Schlußfolgerungen, welche Heine aus dem Tone seiner Freundschafts-Sonette zog, verächtlich finden, ist in der Zeit Shaksperes durchaus natürlich. Den höchsten Gedankengehalt der Renaissance bildete die neu erwachte, begeistert kultivierte Philosophie Platos; besonders fanden seine Schriften über das Wesen der Liebe den größten Anklang. Aus den platonischen Akademien Italiens gingen eine Reihe von Werken über dasselbe Thema hervor, die, über das westliche Europa verbreitet, auch den des Griechischen unkundigen Dichtern den Gedankenstoff zu ihrer Liebes- und Freundschafts-Lyrik zuführte. Daher der monotone, konventionelle Charakter derselben. Nach Plato (Symposion, Kap. 25—27) ist der Urgrund der Liebe das Verlangen nach Unsterblichkeit, die für das Sterbliche nur durch Zeugung, körperliche und ideelle, zu erreichen ist. Die Liebe ist „Streben nach Zeugung des Schönen sowohl in Bezug auf den Körper als auf die Seele". Die Liebe derjenigen, welche „durch Kinderzeugen sich Unsterblichkeit zu verschaffen" hoffen, die geschlechtliche, ist die niedere Gattung; die Liebe der Philosophen, der Dichter, Künstler, welche sich durch „Erzeugung von Weisheit und jeder anderen Tugend" unsterblich machen, die Freundschaft, steht viel höher als das eheliche Verhältnis. Die Körperschönheit, die für die Renaissance, wie für Plato, nicht bloß ein äußerer Schmuck, sondern die sichtbare Darstellung der Seelenschönheit ist, erweckt jene doppelte Art des Liebesverlangens, je nachdem sie sich an Frauen oder Jünglingen findet. Aus diesen Gedankenzügen entwickelte sich dann jene Bewunderung auch der männlichen Schönheit, jene Art

des Freundschafts-Kultus, die wir heute als Sentimentalität oder gar als sinnliche Verirrung aufzufassen leicht geneigt sind. Und doch sind die nüchternsten Naturen jener Zeit, sofern sie nur zu den Gebildeten zählen, von diesen Ideen ganz beherrscht: der verständige Montaigne, der kaltherzige Denker Bacon schreiben begeisterte Essays über die Freundschaft, und der gewiß nicht gefühlsselige Machiavelli feiert die Schönheit eines Jünglings in mühsamen Versen. Shakspere's Freundschafts-Lyrik hat daher so wenig Auffallendes, daß wir uns vielmehr wundern müßten, wenn der jugendliche Dichter sich zu der in seiner Zeit so verbreiteten idealen Auffassung der Freundschaft nicht bekannt hätte. Als Darstellung der platonischen Liebestheorie betrachtet, verlieren seine Sonette alles Gravierende, das sie, vom Standpunkte unserer Zeit, d. h. unhistorisch beurteilt, haben müßten. Denn nichts wäre verkehrter, als in der Verheißung der Unsterblichkeit eine bloße Schmeichelei, in der Hoffnung auf die eigene Unsterblichkeit eine — freilich sehr berechtigte — Eitelkeit des Dichters zu sehen, und die Aufforderung zur Fortpflanzung etwa als eine Anregung zum Sinnengenuß aufzufassen. In dem Gedankengehalt der jugendlichen Freundschafts-Sonette ist Shakspere nicht original, wir finden ihn im Gemeinbesitz der Dichter seiner Zeit.

5. Jugendliche Freundschafts-Sonette.

Das Thema der ersten 17 sogenannten Prokreations-Sonette hat bereits vor ihm Sidney in seiner „Arcadia“ behandelt, die zwar erst 1590 (vier Jahre nach dem Tode des Dichters) gedruckt, aber schon vorher in den Hofkreisen

handschriftlich verbreitet war. Die zum Teil wörtlichen Anklänge lassen keinen Zweifel darüber, daß die stoffliche Anregung von der „Arcadia“ ausgegangen ist; und da in „Venus und Adonis“ die Göttin genau dieselben Motive anwendet, um den widerstrebenden Jüngling zur Liebe zu überreden, so dürfen wir annehmen, daß jene Sonett-Reihe etwa gleichzeitig mit diesem epischen Gedichte, das Shakspere selbst als Erstlings-Leistung bezeichnet, entstanden ist, also wahrscheinlich in den letzten achtziger Jahren. Wie herrliche Modulationen der Dichter dieser einen Melodie zu geben weiß, dafür mag das 12. Sonett zeugen:

Zähl' ich die Glocke, die die Stunden mißt,
Und seh' den hellen Tag in Nacht verderben —
Seh' ich des Veilchens kurze Blütenfrist
Und dunkle Locken, die sich silbern färben —
Erhabne Bäume, deren Blätter starben,
Die erst ein Schattendach der Herde waren —
Seh' ich des Sommers Grün in welken Farben
Weißbärtig wie im Sarg zur Tenne fahren,
Dann kommt mir Deine Schönheit in den Sinn,
Wie sie der Zeit Verwüstung soll bestehn,
So schnell wie andre aufblüht, welkt sie hin,
Muß vor sich selber fliehen und vergeh'n —
Und nichts bewahrt sie vor der Zeit Verheerung,
Als daß sie Trotz der Zeit beut durch Vermehrung.

Die beiden letzten Sonette dieser Reihe leiten zu der Gruppe über, in denen Shakspere seinem Freunde die Unsterblichkeit verspricht. Es sind die Sonette 18, 19; 54, 55; 63; 64, 65.

In allen diesen Sonetten wird die Schönheit, das treue, liebevolle Herz des Freundes gepriesen, und deshalb gehört eine dritte Gruppe zu ihnen, in denen dieses Thema

ausschließlich behandelt wird: 26, 20, 53; 59, 106; 22, 62; 67, 68; 105; 104, 108, 126, 37. Von diesen Sonetten ist das 20. besonders interessant, das eine Schilderung seiner Persönlichkeit enthält:

Du hast ein Frau'ngesicht, das die Natur
Dir selbst gemalt, Herr=Herrin meiner Liebe!
Ein mildes Frauenherz, doch ohne Spur
Von weibisch=laun'schem Wechsel seiner Triebe.
Ein hellres Aug' und minder falsch im Rollen,
Den Gegenstand vergoldend drauf es scheint.
Und Mann und Frau muß Dir Bewundrung zollen,
Der beider Macht und Zauber in sich eint.

Das 104. Sonett berichtet uns, daß die Liebe des Dichters nach dreijähriger Dauer noch ebenso frisch geblieben ist wie die Schönheit des Freundes.

Was diese 38 Sonette zu jugendlichen Produkten stempelt, ist nicht bloß die italianisierende Manier, die Shakspere bereits in den ersten neunziger Jahren (in „Verlorene Liebesmüh'") verspottet, nicht bloß das Haschen nach Bildern, das Spielen mit Worten und Begriffen, die Neigung zur Antithese besonders im Schluß=Couplet. Es ist der frische Pulsschlag einer jugendlich=üppigen Dichterkraft, die, zum Bewußtsein ihrer selbst gelangt, unaufhaltsam aus dem vollen Herzen überwallt; es ist dieselbe unerschöpfliche Phantasie, wie wir sie, abgesehen von dem Gegenstande, in „Venus und Adonis" bewundern müssen. Man liest aus diesen Schöpfungen die Glückseligkeit heraus, die der Dichter empfunden haben muß, als er zuerst das Göttergeschenk in sich entdeckte, die Gabe, seine wogenden Gedanken und Empfindungen in schöne, vollklingende, mühelose Verse zu bannen. Nur aus dieser echt jugendlichen Freude am Gebrauch seiner Kraft ist es zu er=

klären, daß der Dichter, nicht zufrieden, einen poetischen Gedanken einmal in mustergültiger Form dargestellt zu haben, immer neue Gesichtspunkte sucht und findet. Man lese die siebzehn Sonette, die alle den einen Gedanken, die Verheiratung des Freundes, zum Gegenstande haben, und staune über eine Fruchtbarkeit, die so mannigfaltige Variationen dieses Themas zu Stande bringen kann. Gewiß ist das Hauptinteresse des Dichters in allen diesen Gedichten auf den Freund konzentriert; aber es zeigt sich darin ein stark hervortretendes Nebeninteresse an der Formgebung, das in erheiternder Weise in den Sonetten 59 und 67/68 zu Tage tritt. Sie führen mit gleichem Feuer zwei sich widersprechende Gedanken aus: 59, daß es früher eine ähnliche Schönheit wie die des Freundes nicht gegeben; 67/68, daß so herrliche Jünglinge wohl in alter Zeit gelebt haben mögen, heute aber ausgestorben sind:

Ihn hat als Bild uns die Natur erlesen,
Das zeigt, wie ächte Schönheit einst gewesen.

Nehmen wir Essex als den Adressaten dieser Sonette an, so erhalten die stofflichen Entlehnungen aus der „Arcadia" eine tiefere Bedeutung. Denn gewiß war diese Dichtung seines Freundes und Waffengenossen Sidney damals eine Lieblings-Lektüre des jungen Grafen, wie aller Gebildeten jener Zeit. Und Essex, der, den poetischen Mahnungen Shaksperes folgend, bald darauf (im Frühling des Jahres 1590) sich mit der Witwe seines Freundes vermählte, war ihr vielleicht schon damals zugethan. Auf ihn passen auch, wie oben des Näheren gezeigt, die persönlichen Anspielungen der ersten 17 Sonette, nach denen der Gegenstand derselben einen Vater hatte und eine Mutter hat. —

6. Poetische Nebenbuhler.

Es kommen nun eine Reihe von Sonetten, die auf eine Störung, wenn nicht Erkaltung des Freundschafts-Verhältnisses schließen lassen, die nicht durch die Schuld des Dichters, sondern durch die Bevorzugung poetischer Nebenbuhler seitens des Freundes veranlaßt ist. Daß diese Sonette den drei soeben geschilderten Gruppen zeitlich sehr nahe stehen, kann keinem Zweifel unterliegen; denn sie beziehen sich wiederholt auf jene Gedichte, in denen der Preis des Freundes gesungen wird, und setzen alle eine gewisse Dauer der Freundschaft voraus.

In den Sonetten 76, 103; 38; 32, 39 scheint etwas wie ein leichter Schatten über das Glück zu ziehen, das der Dichter in der Liebe seines Freundes findet; es ist, als ob dieser den frischen Huldigungen eines rein und tief liebenden Herzens nicht mehr dieselbe Empfänglichkeit entgegenbrächte. Shakspere entschuldigt sich gewissermaßen, daß er keinen neuen Ton für seine Lieder finden, daß er immer nur die Schönheit, Wahrheit, Güte des Freundes in seiner gewohnten, einfachen Weise singen könne. Am schönsten spricht sich diese leise Wehmut im 76. Sonette aus:

Was ist so arm an Neuheit mein Gedicht,
Statt wechselnd nach der Mode sich zu schmücken?
Warum versuch' ich's, wie die andern, nicht,
Prunkvoll, gespreizt und neu mich auszudrücken?
Warum trägt mein Gedanke immerfort
Ein und dasselbe Kleid, schlicht und gewöhnlich,
Daß ich leicht kennbar bin, fast jedes Wort
Auf seinen Ursprung zeigt, auf mich persönlich?
O wisse, süße Liebe, immer sing' ich
Von Dir allein, Du meines Liedes Leben! .

Mein Bestes neu in alte Worte bring' ich,
Stets wiedergebend, was schon längst gegeben.
Denn wie der Sonne Auf- und Untergang:
Alt und doch täglich neu ist mein Gesang.

Kommt uns hier schon der Gedanke, daß andere Dichter Shakspere aus der Gunst seines Freundes zu verdrängen suchen, so belehrt uns das 39. Sonett, daß eine Trennung in der That eingetreten ist:

O Trennung, unerträglich wärst Du, bliebe
Der süße Trost nicht Deiner Einsamkeit
Den zärtlichen Gedanken unsrer Liebe,
Die anmutvoll betrügen Gram und Zeit[24].

Die Sonette 79; 80, 85, 86 lassen uns keinen Zweifel über das, was dieselbe veranlaßt hat.

O wie verzag' ich, wenn ich von Dir singe,
Seit Dich ein größerer Dichtergeist erhob
Auf seiner allgewaltigen Ruhmesschwinge,
Daß ich verstummen muß mit meinem Lob!

So lang ich Dich noch anrief ganz allein,
Trug mein Gesang auch Deiner Anmut Zeichen
Ausschließlich; doch nun stellt Verfall sich ein,
Und meine Muse muß vor andern weichen.
Ach, wohl verdient solch holder Gegenstand
Wie Du, daß bessre Sänger ihn erheben.

War es das stolze Segel seiner Dichtung . . . .
War es sein Geist, von Geistern aufgeschlossen
Zu überird'scher Kunst, der mich bezwang? —
Nein . . . .
Doch daß sein Lied durch Deinen Beifall stieg,
Das war's, was mich verstimmt', warum ich schwieg.

Aus diesen Versen geht unzweifelhaft hervor, daß dieser Nebenbuhler Shaksperes keiner von den Dichterlingen ist, von

denen andere Sonette handeln. Er hält ihn selbst für den Größeren; und wenn wir ihm nicht eine unwürdige Bescheidenheit zutrauen wollen, eine Bescheidenheit, die mit dem ruhigen, sicheren Urteil über den Wert zeitgenössischer Dichter an anderen Stellen in Widerspruch stehen würde, so werden auch wir annehmen müssen, daß jener Dichter im Beginn der neunziger Jahre einen verdienten und einen größeren Ruhm genoß als Shakspere selbst. Man hat an Spenser, Marlow und Drayton gedacht, ohne jedoch einen Beweis für eine von diesen Annahmen beibringen zu können. Vielleicht ist das daher gekommen, daß man den Freund in der Person Southamptons sehen zu müssen geglaubt hat; denn es ist nichts von einem intimen Verhältnis eines jener Dichter zu Southampton bekannt, nichts von Gesängen, die jene zu seinem Preise verfaßt hätten. Drayton kann sicher nicht gemeint sein; sein Stern geht erst 1593 auf, und Shakspere hat in ihm gewiß nie einen überlegenen Rivalen gesehen. Dagegen steht es fest, daß Spenser mit dem jungen Essex auf Freundesfuß verkehrte, daß er dessen ganze Bewunderung genoß. Es steht ferner fest, daß Spenser mit der Veröffentlichung der drei ersten Bücher seiner „Feenkönigin" im Jahre 1590 Epoche machte, daß diese in England eine ähnliche Begeisterung erregte, wie Tassos „Befreites Jerusalem" in Italien oder Klopstocks „Messias" in Deutschland. Und schließlich hat Spenser seiner Verehrung für den jungen Grafen in seinen Dichtungen offenkundigen Ausdruck gegeben. In dem letzten Abschnitt (Polyhymnia) seiner „Musenthränen", die während seines Aufenthalts in London 1589—91 verfaßt sind, ist eine Stelle, die zweifellos auf seinen Gönner hinweist. Unter den Dedikations-Sonetten zu seiner „Feenkönigin" (1590)

befindet sich eins an den Grafen Essex, worin es heißt: „Wenn meine Muse, die nur erst flattern gelernt hat, mit kühneren Schwingen wagen wird emporzusteigen zum höchsten Preise der Feenkönigin, dann soll sie ein ruhmreicheres Denkmal Deiner Heldenhaftigkeit errichten“. Wie er also die Königin Elisabeth bekanntermaßen in der Feenkönigin „Gloriana“ feiert, so will er in den späteren Gesängen auch den Helden Essex verherrlichen. Außerdem aber ist es zweifellos bei dem intimen Verhältnis, in dem die beiden Männer standen, daß Spenser Gedichte, wahrscheinlich Sonette, an Essex gerichtet hat, die mit anderen seiner Dichtungen verloren gegangen sind.

Ist nun Spenser mit einiger Wahrscheinlichkeit als der größere Dichter festzustellen, so macht die Auffindung des geringeren Nebenbuhlers die größten Schwierigkeiten. Und doch ist ein solcher vorhanden, wie das Sonett 83 lehrt:

Nie fand ich farblos Dich, und darum nie
Konnt' ich zu schminken Dich mich überwinden;
Für übertünchtes Lob der Poesie
Fand, oder glaubt' ich Dich zu groß zu finden.

Shakspere kann sich unmöglich auf den eben noch so hoch gepriesenen Dichter beziehen, wenn er seinem Freunde den Vorwurf macht, daß er „Lob liebe, das sein Lobenswertes nur entstellt“ (84), und wenn er klagt, daß die anderen die Töne, die jetzt den Freund entzücken, ihm abgelauscht haben (78). Es muß sich dann doch um Gedichte handeln, die den Shakspereschen Freundschafts-Sonetten sehr ähnlich — weil nachgeahmt — gewesen sein müssen. Wo aber sind diese Dichtungen?

Es giebt nun allerdings eine Dichtung jener Zeit, in

der ein schöner Jüngling in ganz analoger Weise, nur mit einem viel größeren Aufwande von Zärtlichkeit gepriesen wird: „Der verliebte Schäfer" von Richard Barnfield. Aber dieses Gedicht ist erst 1594 erschienen, und als Shakspere in den ersten Neunzigern diese Sonette schrieb, war der Verfasser desselben noch Student und nicht in London. Außerdem ist es ganz undenkbar, daß der viel jüngere Mann den Grafen Essex noch ums Jahr 1594 in solchen Tönen besungen haben sollte. Ist also kein älterer Dichter als der wahrscheinliche Nebenbuhler ausfindig zu machen, so müssen wir zugeben, daß die Essex-Hypothese hier eine schwache, anfechtbare Seite hat.

Im Jahre 1598 erschien ein episches Gedicht von Marlowe, fünf Jahre nach dem Tode des Verfassers, das von dem Verleger einem Sir Thomas Walsingham (wie ich vermute, dem Bruder der Lady Essex) zugeeignet ist. Aus den Worten dieser Zueignung geht als unzweifelhaft hervor, daß Marlowe in der Familie der Walsinghams, zu der Essex durch seine Heirat ebenfalls gehörte, beliebt und angesehen war. Da zudem Essex und seine Schwester Lady Penelope Rich die anerkannt eifrigsten Förderer aller dichterischen Bestrebungen waren, so bedarf es kaum eines weiteren Beweises dafür, daß der erstere mit dem ersten bedeutenden Dramatiker jener Zeit in nähere Berührung gekommen sein muß. Nun zeigt aber jenes Gedicht, „Hero und Leander", in der augenfälligsten Weise, daß Marlowe zu denjenigen Poeten gehörte, welche sich mit Shakspere's Federn zu schmücken liebten: eine ansehnliche Reihe von Gedanken und Bildern sind den jugendlichen Sonetten und „Venus und Adonis" unseres Dichters entlehnt. Wir werden die Geduld des Lesers mit der Anführung sämtlicher Parallelismen selbstverständlich nicht

ermüden, wir wollen ihm nur beispielsweise mitteilen, daß Leander die Priesterin Hero zur Ehe zu überreden sucht mit denselben Argumenten, die sogar wiederholt in derselben poetischen Einkleidung auftreten, wie wir sie in den Prokreations-Sonetten Shaksperes finden; daß die Schönheit Leanders in der nämlichen Weise geschildert wird, wie die Schönheit des Freundes der Sonette. Zur Probe mag wenigstens eine Stelle hier Platz finden, die offenbar dem oben citierten 20. Sonette entnommen ist: „Mancher schwor, Leander wäre ein Mädchen in Manneskleidung; denn in seiner Erscheinung war alles, was Männer begehren können, eine anmutig lächelnde Wange, ein sprechendes Auge u. s. w. und die da wußten, daß er männlich war, riefen: Leander, zu verliebtem Spiel bist Du geschaffen; geliebt von allen, liebst Du selbst doch keine". — Shakspere sagt: „Natur erschuf Dich zum Genuß der Frauen." —

Mit diesen auffallenden Übereinstimmungen ist wenigstens die Möglichkeit gegeben, daß Marlowe einer der beiden ungenannten Nebenbuhler war. Ob er nun den Grafen in der Figur des Leander allein verherrlicht, oder ihn noch in anderen, lyrischen Gedichten gepriesen habe, diese Frage ist nicht zu beantworten.

Die Sonette 78; 100, 101 sprechen deutlich von einer Versöhnung, die den kleinen Zwist zwischen den Freunden beendet. Der Inhalt des 101. Sonettes, das sich mit wörtlichen Anklängen auf das 83. Sonett bezieht, macht außerdem wahrscheinlich, daß die Entfremdung nicht ganz vorübergehender Art gewesen sein muß und die Versöhnung erst 1591, vielleicht noch später eingetreten ist.

7. Liebe.

Auch ein Teil der Liebes-Sonette muß zu einer sehr frühen Zeit entstanden sein. Das beweist — abgesehen von zahlreichen gedanklichen Übereinstimmungen mit den frühesten Dramen — ihr Stil. Es giebt eine Reihe unter ihnen, die, ebenso wie „Venus und Adonis" und „Lucretia", eine entschiedene Vorliebe für die italienischen Formalien, für Antithesen, Wortspielerei und die Gedankenkünstelei der Concetti verrathen. Und es ist merkwürdig, daß gerade diejenigen Sonette, welche eine Liebeswerbung enthalten, also in den Beginn des Verhältnisses gehören, nach dieser Seite hin am meisten auffallen. Es sind die Sonette 135, 136; 153, 154; 23; 128; 145; 121. Die ersten beiden, eine Spielerei mit dem Worte „Will" in seinen verschiedenen Bedeutungen, das zugleich der abgekürzte Vornamen des Dichters ist, sind für unseren heutigen Geschmack ganz unverdaulich. Aus ihrer neckisch gehaltenen Werbung erfahren wir, daß die Angebetete eine vielbegehrte Dame und für männliche Huldigungen höchst empfänglich ist — eine Célimène, der in der Person unseres Dichters glücklicherweise keine Alceste gegenüberstand. Von besonderer Zartheit und Anmut ist das 145. Sonett, das sich auf eine verliebte Neckerei zu beziehen scheint:

> Ihr Mund, dies Wunderwerk der Liebe,
> Haucht mir ins Ohr das Wort: ich hasse —

Die Zaghaftigkeit des unerhört Liebenden wird sehr schön geschildert im 23. Sonett. Das 121. ist seinen Beziehungen nach dunkel; da nach seinem Wortlaute aber offenbar die Liebe des Dichters zu bösen Nachreden Veranlassung gegeben

hat, welche er entrüstet zurückweist, so scheint es ebenfalls in diese Phase des Verhältnisses zu gehören.

Bei dem folgenden Cyklus der Trennungslieder — 17 Sonette: 50, 51; 113, 114; 24, 46, 47; 27, 28, 43, 61; 44, 45; 48; 97, 98, 99 — verweilen wir gern einen Augenblick länger. Es sind merkwürdige Gedichte: sie tragen den Stempel ihres Ursprunges samt und sonders an der Stirn, sind durch und durch italienisch nach Form und Gehalt, einige so sehr, daß sie ganz unverständlich bleiben, wenn man die aus den platonischen Dialogen entwickelten Liebestheorien der Renaissance nicht kennt, z. B. 113, 114; sie behandeln Gedanken, die wir in den meisten Lyrikern jener Zeit wiederfinden. Und doch wirken die italienischen Formalien hier nicht so befremdend, abstoßend auf den modernen Leser; es ist ein Etwas in ihnen, wie in den „Stella"-Sonetten des in der italienischen Manier ganz versunkenen Sidney, das sie über die Produkte zeitgenössischer Dichter erhebt, und auch heute noch einen tiefen Eindruck hinterläßt. Lesen wir z. B. das 97. Sonett, das in einer sinngerechten Übersetzung etwa so lauten würde:

> Wie gleich dem Winter war die Zeit der Ferne von Dir, der Maienlust des flücht'gen Jahrs! Wie fühlt' ich Frost, wie trübe Tage sah ich! Dezembers graue Öde weit und breit! Und doch, die Trennungszeit war Sommerzeit, dann kam der schwangre Herbst, geschwellt von üpp'gem Nachwuchs: nach seines Gatten Tod ein Witwenschoß, trug er des Frühlings Liebeslast. Doch diese Segensfülle schien mir nichts als Waisenhoffnung, vaterlose Frucht; bei Dir nur ist des Sommers Lust, und bist Du fort, sind selbst die Vöglein stumm, und singen sie, ist's solche Trauerweise, die bleich die Blätter macht, schauernd in Winterfurcht.

Dieses Gedicht mit seiner überladenen Bilderpracht konnte in Europa nur zur Zeit der Renaissance verfaßt werden und

doch wird jeder Kenner des Originals in ihm eines der schönsten Liebesgedichte aller Zeiten bewundern. In dieser Bilderfülle waltet nicht, wie so häufig in den Produkten des italianisierenden Stiles, eine spielende Phantasie, die sich daran ergötzt, die entferntesten und heterogensten Dinge zum Vergleich heranzuziehen: ein Bild wie das andere ist vielmehr poetisch gerechtfertigt, aus der ganzen Fülle strebt jedes für sich, die Stimmung des Dichters zum energischen Ausdruck zu bringen. Es entsteht so eine gewaltig konzentrierte Poesie, die in der streng geschlossenen Form des englischen Sonettes[25] eine Kraft entwickelt, wie sie eine freiere, weitere Form nie zu wege bringen könnte. Fragen wir nach den Quellen dieser Kraft, so ist sie zu finden in der frischen Naturempfindung, der verzehrenden Sehnsucht, der unendlichen Liebesfähigkeit eines großen, in wirklicher Leidenschaft glühenden Dichterherzens. Von einem gemalten Feuer kann hier ebenso wenig die Rede sein, wie bei den römischen Elegien Goethe's. Die Trennungslieder erwecken in uns dieselbe Stimmung wie die Tragödie „Romeo und Julia"; eine Kraft hat beide erzeugt, die Gewalt einer sehnsuchtskranken, selbstquälerischen, Trost und Beruhigung verschmähenden Liebe. Und wenn wir nun außerdem die Gedanken dieser Sonette in der Tragödie wiederkehren sehen, so werden wir kaum zweifeln können, daß beide etwa zu derselben Zeit entstanden sein müssen — vielleicht gereift von der Glut des italienischen Himmels.

Es ist in der That von mehreren Shakspere-Forschern wahrscheinlich gemacht worden, daß der Dichter, dem allgemeinen Zuge seiner Zeit folgend, in jenem Lande einen längeren Aufenthalt genommen habe. Und die eingehendste Untersuchung über diesen Gegenstand[26] weist an einzelnen in Italien

spielenden Stücken nicht nur die Bekanntschaft des Dichters mit den politischen und sozialen Verhältnissen des Landes, sondern seine genaue Kenntnis der Lokalität des nordöstlichen Teiles, speziell Venedigs und merkwürdiger privater Vorgänge dieser Stadt nach. Wenn nun auch der Verfasser in übertriebener Wissenschaftlichkeit nicht glaubt, eine italienische Reise Shaksperes bewiesen zu haben, so ist es doch viel wahrscheinlicher, daß der Dichter sich eine solche auffallende Detail-Kenntnis durch eigene Anschauung als durch Hörensagen erworben habe. Die Sonette 97, 98 lassen auf eine einjährige Abwesenheit Shaksperes schließen. Mag es nun auch auf den ersten Blick wunderbar erscheinen, daß keines der Sonette auf einen Aufenthalt in Italien direkt hinweist, so wissen wir doch bestimmt, daß die Veröffentlichung der Sammlung nicht auf Veranlassung des Dichters geschah, daß also nur diejenigen Sonette abgedruckt werden konnten, die sich im Besitze seines Freundes befunden hatten.

Eins der schönsten Sonette dieser Reihe ist das 61., das hier seine Stelle finden mag, weil es besonders charakteristisch ist für die Art der Empfindungen, welche das Gedenken an die ferne Geliebte im Herzen des Dichters erregt.

Soll durch Dein Bild, in Nächten voller Kummer,
Der Schlaf von meinen müden Augen weichen?
Ist es Dein Wunsch, zu stören meinen Schlummer,
Derweil mich Schatten höhnen, die Dir gleichen?
Ist es Dein Geist, den Du aus weiter Ferne
Mir sendest, daß er spähend mich versucht
Und meine Schuld und Thorheit kennen lerne
Zum Ziel und Inhalt Deiner Eifersucht?
O nein! So groß ist Deine Liebe nicht!
Treu läßt mich meine eigne Liebe wachen:

Sie ist's, die nächtens meinen Schlummer bricht,
Um Deinethalb den Wächter stets zu machen:
Weit von Dir lieg' ich, um Dich wachend, da —
Du wachst wo anders, Andern viel zu nah.

Fragen wir nach der Zeit, in welcher diese Gedichte entstanden sein müssen, so erhellt auf den ersten Blick, daß sie den bisher behandelten Sonett-Reihen außerordentlich nahe stehen. Einige von ihnen sind im strengsten italienischen Concetti-Stile verfaßt, so z. B. das 24., das eine poetische Spielerei über das „Bild der abwesenden Geliebten" ist, wie wir sie bei zahlreichen anderen zeitgenössischen Dichtern wiederfinden:

Mein Aug' ist Maler worden, und es bannt
Auf meines Herzens Grund Dein Konterfei;
Der Rahmen ist mein Leib, der es umspannt &c.
(Gildemeister.)

In den Sonetten 46 und 47, welche die Fortsetzung des 24. enthalten, streiten sich Auge und Herz um den Besitz des Bildes — eine Art Liebes-Disputation, wie sie vor einer der italienischen Akademien zum Austrage gebracht werden mochte. Man erkennt daraus, daß des Dichters poetischer Sinn noch immer von dem flitterhaften Glanze einer ebenso zierlichen wie gegenstandlosen Dialektik geblendet wird. Müßten wir schon auf Grund dieser stilistischen Erscheinungen der Reise und den auf sie bezüglichen Gedichten ein sehr frühes Datum setzen, so wird ein solches durch die Wiederkehr zahlreicher Gedanken und Bilder dieser Sonette in „Venus und Adonis", „Romeo und Julia", „den beiden Veronesern" und im „Sommernachtstraum" mit ziemlicher Sicherheit herausgestellt. Die Reise muß in den Jahren 1590/91 stattgefunden haben und schiebt sich vielleicht zwischen die Störungen des Freundschafts-

Verhältnisses, verursacht durch einen größeren und einen geringeren Dichter-Rivalen, ein. —

„Liebeslust und -leid“ dürfen wir den folgenden Cyklus von Sonetten nennen (75; 131, 132; 127; 21, 130; 56; 94, 69, 70, 95, 96; 36; 57, 58, 149; 91—93; 49, 87; 151). Es war nicht bloß das Verhängnis dieser Liebe, sondern es liegt in der Natur jeder derartigen Leidenschaft, daß die Freuden, die sie gewähren kann, nicht bloß aufgewogen, sondern fast erstickt werden von den Leiden, die sie notwendig begleiten. So zeigen uns diese Sonette das Herz des Dichters von den widerstreitendsten Gefühlen aufgewühlt, die höchste Seligkeit erstirbt in quälenden Selbstanklagen, dem begeistertsten Preise folgen zarte, aber eindringliche, schmerzliche Mahnungen, das rückhaltloseste, freudigste Vertrauen wechselt mit Zweifeln, leisem Argwohn, schlecht verhehltem Verdacht. Es ist das „liebe leid“, wie es uns Gottfried von Straßburg in „Tristan und Isolde“ so erschütternd und empörend zugleich geschildert hat: keine ungemischte Freude, kein ruhiges Glück — ein schmerzvoll zerstörender, unabwendbar ewiger Kampf.

Es ist unmöglich, aus diesen Gedichten eine Auswahl zu treffen: sie sind alle gleich schön, wahr und ergreifend, und es verlohnt wirklich einmal der Mühe, die Abneigung vor lyrischen Produkten, die heute unseren Geschmack beherrscht, zu überwinden und eins nach dem anderen zu lesen. Nur ein Sonett von allen — vielleicht das schönste Liebesgedicht der Renaissance-Lyrik, ein würdiges Pendant zu dem Goetheschen „Freudvoll und leidvoll“ — mag zur Charakteristik aller übrigen hier angeführt werden (75):

Wie Brot dem Leben, bist Du den Gedanken,
Wie Wolken die den Boden labend netzen;
Um Deine Ruh' ist in mir Kampf und Schwanken
Wie zwischen Geizigen und ihren Schätzen[27].
Jetzt jubl' ich im Bewußtsein, daß Du mein,
Dann fürcht' ich, daß die Welt Dich mir entrückt;
Bald wär' ich lieber ganz mit Dir allein,
Bald wünsch' ich, jeder säh', was mich entzückt.
Bald weilt mein Aug', gesättigt Dich betrachtend
Und bald um einen Blick von Dir verschmachtend,
Denn nichts ist meine Lust und mein Begehren
Als was Du mir, Geliebte, kannst gewähren.
So bin ich, Höll' und Himmel wechselnd täglich,
Bald überglücklich, bald elend unsäglich.

Jedem, der diesen Cyklus im Zusammenhange mit dem vorigen liest, muß die Verschiedenheit des Tones auffallen, die sich in ihnen geltend macht. Dort wird echte, tiefe Empfindung in ein schillerndes, schmucküberladenes italienisches Gewand gekleidet, das sie fast verbirgt; hier erscheint sie in ihrer natürlichen, unverhüllten Schönheit, die aus der einfachen, knapp angemessenen Form nur um so bezaubernder hervortritt. Aus dem Stile allein könnte man schließen, daß ein Wechsel in der Kunstanschauung des Dichters stattgefunden hat, auch wenn er sich nicht dazu bekennte. Aber zum Überflusse spricht er es selbst aus, er schwört ab, was er früher angebetet hat. Zum Beweise mögen zwei Sonette aus jenem und diesem Cyklus dienen, die dasselbe Thema haben — Preis der Schönheit der Geliebten:

Das Veilchen, [Frühlings Erstling[28]], schalt ich so:
„Sprich, süßer Dieb, wo Du die Düfte stahlst?
Vom Odem meiner Liebsten. Prahlst Du froh
Mit weichen Purpurwangen? Ei, Du malst
Aus [ihren[28]] Adern sie, nur allzu roh."

Die Lilie schalt ich wegen Deiner Hand;
Den Majoran, weil er Dein Haar Dir stahl;
Der Rosenflor furchtsam auf Dornen stand,
Teils rot vor Scham und teils vor Schrecken fahl;
Und eine, weder rot noch weiß, stahl beides
Und fügte Deinen Odem noch zum Raub;
Doch fraß zum Lohn den Prachtschmuck ihres Kleides
Ein rächerischer Wurm zu Asch' und Staub.
Mehr Blumen sah ich, doch sie hatten immer
Dir Duft gestohlen oder Farbenschimmer. (99.)
(Gildemeister.)

Wenn Shakspere hier über die sämtlichen Ansprüche, welche die Geliebte auf die ästhetische Bewunderung des anderen Geschlechtes besitzt, Buch führt, und die einzelnen Körperteile mit Blumen vergleicht, so folgt er ganz dem Geschmack seiner Zeit, die an so kostbaren Vergleichen ein kindisches Vergnügen fand. Auch dieses Sonett muß bei seiner handschriftlichen Verbreitung die höchste Bewunderung erregt haben; denn ein damals sehr angesehener Versifex, Constable, hat ihm die Ehre angethan, es mit einigen Form-Vergröberungen — abzuschreiben. Indessen auch auf diesem Gebiete schüttelt der freie, schöpferische Geist unseres Dichters sehr bald die unwürdigen Fesseln einer verrotteten Konvenienz ab; denn nicht zwei Jahre kann der Zwischenraum betragen zwischen dem eben citierten und einem anderen Sonette, in dem er jene unnatürliche Mischung von Naivetät und Künstelei, wie sie in der Kunstanschauung und Kunstausübung der italienischen Lyriker zu Tage tritt, aufs schärfste verurteilt:

Ich bin nicht wie die Muse, die nur immer
Gemalte Schönheit zum Gesange drängt,
Die selbst den Himmel braucht zu Putz und Schimmer
Und jedes Schön' an ihre Schöne hängt,

Zusammenjochend prunkende Vergleiche,
Mond, Sonn' und Erd' und Schätz' im Meeressand,
Die Erstlinge des Mai und alles Reiche,
Was Himmels Luft mit weitem Rund umspannt.
O laßt mich schreiben, wie ich lieb', in Wahrheit,
Und glaubt mir dann, mein Liebchen ist so schön
Wie je ein Erdenkind, doch nicht an Klarheit
Den goldnen Kerzen gleich in Himmelshöhn. . . . (21.)

(Gildemeister.)

Diese Wendung auf lyrischem Gebiete erinnert ohne weiteres an eine dramatische Leistung, deren Tendenz die Verspottung des euphuistischen Modetones in Vers und Prosa ist, an „Verlorene Liebesmühe“. Jenes Sonett und einige ihm ähnliche wenden sich gegen die Geschmacklosigkeiten der lyrischen, dieses Drama gegen die Absurditäten der gesellschaftlichen Konvenienz; die Richtung aber, die sie angreifen, ist die nämliche. Was nun diesen Sonett-Cyklus mit der dramatisierten Satire noch auffallender verknüpft, ist der Umstand, daß beide die nämliche Heldin haben. Wenn wir uns an die oben geschilderten Charakter-Eigenschaften der Sonett-Dame erinnern wollen, so werden wir finden, daß Rosaline in „Verlorene Liebesmühe“ weiter nichts als die dramatische Ausgestaltung derselben ist und ihr nur in einem einzigen Zuge nicht gleicht. Rosaline ist nicht launig, wankelmütig, nicht zu wahrer Liebe unfähig wie die Geliebte Shaksperes, sondern vielmehr eine in Kopf und Herz kerngesunde, groß angelegte Frauennatur. Sie ist ja die Vertreterin der sittlichen Tendenz des Dichters, und nicht die verächtlichen Künste einer routinierten Kokette sind es, die in ihrem Verhalten Biron gegenüber zu Tage treten, sondern ein wohlüberlegter Plan, ein erstrebenswertes Ziel: nachdem sie ihn auf seinem eigenen Gebiete, dem

der Witzhascherei, der schillernden, inhaltlosen Geistreichigkeit geschlagen, soll die ihm auferlegte empfindliche Buße ihn zu der Erkenntnis bringen, wie nichtig, wie unwürdig eines Mannes eine derartige Verschwendung der geistigen Kraft ist gegenüber dem bitteren Ernste, den zahlreichen Leiden dieses Lebens. Nichtsdestoweniger ist die Art, in der beide Frauen ihren Liebhabern entgegentreten, äußerlich dieselbe: beide quälen sie. Rosaline ruft:

O, der Biron soll, eh wir reisen, schnaufen!
Acht Tag' in meinen Diensten müßt' er stehn:
Wie sollt' er wedeln, apportieren, flehn,
Schildwache stehn, ein Augendiener sein,
Den üpp'gen Witz nutzlosen Versen weihn,
Und alles thun, was ich zur Pflicht ihm mache,
Und stolz drauf sein, wenn ich ihn stolz verlache!

Mit diesen Worten vergleiche man das oben angeführte 57. Sonett, das die Richtigkeit unserer Behauptung bestätigt.

Es ist in der That alles von der Sonett-Dame in die Figur der Rosaline übergegangen, selbst die äußere Erscheinung; ein Sonett, in welchem Shakspere die brünette Schönheit seine Geliebten preist, findet sich fast wörtlich in dem Drama wieder:

Schwarz hielt man nicht für schön im Altertume,
Und war's auch schön, ward's doch nicht so genannt —
Jetzt rühmt man's als der Schönheit wahre Blume
Und blond wird ganz und gar seitdem verkannt.
Denn seit die Kunst mit der Natur sich mißt
Und Häßliches mit Flitterstaat verschönt[29],
Bleibt reine Schönheit namenlos, vergißt
Man ihren Dienst, lebt sie entweiht, verhöhnt.
Drum hat mein Mädchen [Haare] schwarz wie Raben,
Als ob sie Trauer über Andre trügen,

Die sich durch fremden Schmuck verunziert haben,
Durch falschen Aufputz die Natur betrügen.
Doch solchen Zauber schließt dies Trauern ein,
Daß jeder sagt, so müsse Schönheit sein. (127.)

Drum will ich schwören, schwarz sei schön allein,
Und was nicht seine Farbe trägt, gemein. (132.)

Die Worte, in denen Biron in seiner Begeisterung für Rosaline dem herrschenden Geschmacke Hohn spricht, sind eine Paraphrase dieses Sonetts:

Ist niemand hier, der Eid' abnimmt? kein Buch?
Damit ich schwöre, Schönheit sei nicht schön,
Die nicht von ihren Augen lernt zu sehn,
Und schwarz wie sie, nur das sei schön genug . . . .
Wenn meiner Dame Haupt in Schwarz sich schmückt,
So trauert es, weil Schmink' und Lügenhaar
Mit falschem Schein verliebte Tröpf' entzückt;
Schwarz wurde schön, als sie geboren war.
Sie dreht die Mode um; denn weil wir sehen,
Daß Farbe der Natur für Schminke gilt,
So malt das Rot, dem Schimpfe zu entgehen,
Sich dunkel an nach ihrem Ebenbild.

Wenn wir nun außerdem noch eine Reihe auffallender Wiederholungen aus diesem Sonett-Cyklus in „Verlorene Liebesmüh'" und den „Zwei Veronesern" wiederfinden, so werden wir kaum zweifeln können, daß diese Sonette und die Komödie in eine Zeit gehören, d. h. in das Jahr 1591/92.

8. Eifersucht.

Da den Eifersuchts-Sonetten schon in dem 2. Kapitel eine vorübergehende Beachtung geschenkt worden ist, so entspräche es am meisten meiner Neigung, in diesen unerfreulichen, abschreckenden Stoff hier nicht tiefer einzudringen, ihn ohne

jeden Kommentar dem Nachdenken eines unbefangenen und poetisch verständnisvollen Lesers zu überlassen. Ich bin überzeugt, daß er in ihnen die naturgemäße Entwickelung, die fraglose Entfaltung derjenigen Empfindungen sehen wird, welche ihm im vorigen Cyklus im Keime, verhüllt und dem Dichter selbst fast unbewußt entgegengetreten sind; daß er hier Erfahrungen von verhängnisvollster Realität, diejenigen persönlichen Erlebnisse des Dichters finden wird, ohne welche dieser vielleicht nicht imstande gewesen wäre, den das eigene und das andere Selbst zerstörenden Wahnsinn der Eifersucht in einem späteren Drama mit so überwältigender Naturwahrheit zu zeichnen — und ich bin überzeugt, daß ein solcher Leser den Dichter, ebenso wie den Helden jenes Dramas, mehr bedauern als anklagen wird.

Aber gerade weil diese Sonette unleugbar den Stempel der Realität an der Stirn tragen, weil sie vor allen anderen geeignet sind, die autobiographische Auslegung der lyrischen Gedichte Shakspeares zu legitimieren, darum sind sie das Fundament geworden zu den schwersten Anklagen gegen den Charakter des Dichters von Seiten derjenigen Kommentatoren, die — sei es aus Übereifer oder aus verständnisloser Pedanterie — jedem Worte dieser Sonette eine Handlung des Dichters entsprechen ließen — und nicht weniger das Fundament zu den heftigsten Angriffen gegen die autobiographische Deutungsweise selbst. Lüften wir also den Schleier und schauen jenen Anschuldigungen ins Gesicht!

Seht her, so rufen jene Freunde des Dichters, vor denen er sich selbst leider nicht mehr schützen kann, hier ist das Bild von dem Menschen Shakspere, das uns die Sonette geben: Er liebt ein Weib, das ihm untreu ist; er weiß um ihre

Untreue, schmäht sie, wie sie es verdient und — fleht um ihre Liebe. — Er hat einen Freund, einen vergötterten Freund, der ihn mit jenem Weibe betrügt; er erfährt die ihm widerfahrene Schmach, macht dem Freunde bittere Vorwürfe und morgen — verzeiht er ihm den schändlichen Verrat und bittet ihn um Entschuldigung, wenn er ihm einen Augenblick gezürnt. — Was für ein unausfüllbarer Abgrund zwischen dem sittlichen Standpunkte der Dramen und der Sonette, zwischen der sittlichen Theorie des Dichters und der sittlichen Praxis des Menschen. Der Dichter ragt mit dem Haupte in die Wolken, der Mensch watet im Schlamme der Erde!

Diesem Standpunkte des starren Zelotismus entgegengesetzt ist derjenige der Humanität, welcher sich folgendermaßen äußert: Berechtigt die Erhabenheit der sittlichen Anschauungen, welche Shaksperes sämtliche Dramen charakterisiert, zu der Schlußfolgerung, daß er niemals von einer verwerflichen Leidenschaft ergriffen und beherrscht worden sei? Ist es nicht vielmehr natürlich, daß er sich diesen hohen Standpunkt erkämpft habe durch schmerzliche Erfahrungen an seiner eigenen Hinfälligkeit? Wenn dem aber so ist, „wer wollte dann den ersten Stein gegen Shakspere erheben, wenn es wahr wäre, daß ihm der unwürdige Gegenstand einer vorwurfsvollen Leidenschaft von seinem jungen Freunde abwendig gemacht worden und er dennoch um diesen Verlust habe klagen und seinem Freunde habe vergeben können?"

Dies ist die Auffassung des verstorbenen Freiherrn von Friesen. Sie läßt nicht mehr als die Möglichkeit bestehen, daß Shakspere in einer gewissen Phase seiner Entwickelung einen bedenklichen Mangel an Selbstbewußtsein und sittlicher Energie verraten habe; jene anderen Kritiker aber

behaupten die Wirklichkeit. Woraus wollen sie eine solche Behauptung erweisen? Etwa aus den Sonetten? Allerdings: Shakspere klagt die Geliebte und den Freund selbst wiederholt des Treubruches an. — Glänzender Beweis! Sind etwa alle Anklagen, die ein Eifersüchtiger in der Wut seiner finstern Leidenschaft ausstößt, begründet? Ist etwa Desdemona eine Treulose, weil Othello sie als solche behandelt? — Und doch hat Othello wenigstens scheinbare Beweise ihrer Untreue in Händen; die Sonette erzählen uns nichts auch nur von scheinbaren Beweisen. Wenn die Eifersucht bei dem Dichter in hellen Flammen ausbricht und ihn zu Schmähungen hinreißt, so beweist das nur, daß er für Momente unter der Herrschaft der Leidenschaft stand, nicht aber, daß seine Leidenschaft durch Thatsachen berechtigt war. — Das 138. Sonett macht den allerpeinlichsten Eindruck, besonders wenn man es isoliert liest. Wollte man aber daraus den Schluß ziehen, daß der Dichter in Gegenwart einer Geliebten, deren Untreue für ihn erwiesen war, wirklich den leichtgläubigen, ahnungslosen Jüngling gespielt habe, so wäre das nicht bloß ein Unrecht, sondern der sinnloseste Unverstand. Wenn man ein lyrisches Gedicht seinem ganzen Wortlaute nach als historische Urkunde behandelt, so zeigt man damit eine absolute Unkenntnis des Prozesses und der Bedeutung dichterischer Produktion und sollte der poetischen Kritik besser fern bleiben. Das Sonett bietet uns allerdings ein wertvolles biographisches Faktum, das aber von jenen unwürdigen Konsequenzen weit abliegt: Die furchtbare Selbstironie desselben, in Verbindung gebracht mit einer Reihe ähnlicher Sonette, lehrt uns, daß die anfänglich den Dichter beglückende Liebe zu der unseligsten Leidenschaft wurde, die ihn zu Zeiten an Tugend und Treue, an sich selbst ver-

zweifeln ließ. Die Eifersucht ist eine Leidenschaft, gemischt aus potenzierter Liebe und potenziertem Haß; der dauernde Kampf dieser Empfindungen ist ein so vernichtender, daß er den Menschen zu vernünftigem Handeln zeitweilig unfähig macht und, wie es Shakspere selbst ausspricht, an die Grenzen des Wahnsinns treibt. — Wenn also wirklich jedem Worte der Sonette eine Handlung des Dichters entspräche, wenn er unter dem unerträglichen Andrange dieser Leidenschaft hin und wieder von dem im Ehren-Kodex vorgeschriebenen Wege abgewichen wäre, so hätte er eben im „Fieber“ gehandelt, und absurd wäre es, wenn man aus solchen Handlungen Zweifel an der Gediegenheit seines Charakters ziehen wollte. Nun aber läßt sich ein solches Handeln keineswegs aus den Sonetten erkennen. Ein Sonett, in dem der Dichter die Falschheit oer Geliebten schmäht, beweist nicht, daß sie falsch ist, sondern daß in dem Augenblicke der Abfassung das Gefühl des Hasses in seinem Herzen die Oberhand gewonnen hat, daß er sie für falsch hält. Wenn er sie in einem anderen Sonette bittet, ihm ihre Liebe zu bewahren, so berechtigt uns nichts zu der unwürdigen Annahme, daß der Dichter um die Liebe einer durchschauten Hetäre fleht. Das Sonett zeigt uns den Dichter nur in einer anderen Stimmung, in der die Liebe überwiegt, der Argwohn beruhigt ist, in der er sich wahrscheinlich klar macht, daß er nicht Gewißheit hat, sondern nur Verdacht hegt, ohne doch imstande zu sein, diesen Verdacht gänzlich aus seinem Herzen zu verbannen. In dieser nicht ausschließlich ruhigen, glücklichen, in dieser gemischten Stimmung sind die Sonette 143, 89, 139 entstanden. Will man nun dem Dichter einen Vorwurf machen, wenn er heute die Geliebte für schuldig, morgen für vielleicht doch nicht

schuldig hält, so kann derselbe sich nur gegen seine Eifersucht richten. Denn das ist ja eben das Furchtbare in dieser Leidenschaft, daß der von ihr Besessene nicht weiß, ob er lieben darf oder hassen soll, daß er zwischen Liebe und Haß sinnlos hin und her getrieben wird. Hat der Unglückliche erst Gewißheit, so ist die Krise der Krankheit überwunden, die Heilung kann eintreten. Das aber wird jeder zugeben müssen, daß es hinsichtlich ihrer sittlichen Qualität himmelweit verschiedene Handlungen sind, ob man eine Frau um Liebe bittet, die man — vielleicht mit Unrecht — der Untreue zeitweise für fähig hält, oder eine erwiesenermaßen treulose. Das Letztere kann man wohl in die Sonette hineininterpretieren, aber nicht aus ihnen erweisen. Jedes Wort derselben kann von Othello gesprochen gedacht werden, wie sich in der That manche Gedanken in seinen Reden wiederholt finden — und die Eifersucht Othellos war grundlos.

Aus den sechs an die Adresse des Freundes gerichteten Sonetten (33—35, 40—42) ergiebt sich auch einzig und allein, daß Shakspere ihn im Verdacht der Untreue hatte, nicht daß er Beweise davon in Händen hatte. Es sind Gedichte, die der Dichter allerdings in schwachen Stunden geschrieben hat, und besonders eins darunter hat ihm schweren Tadel eingebracht von Kritikern, deren poetisches Verständnis sich nur auf die Oberfläche der Wörter erstreckt, auf die Situation, die Umstände, unter denen ein Gedicht geschrieben, nicht mehr hinabreicht, die auch nicht die entfernteste Ahnung davon haben, daß ältere Dichter aus den Anschauungen ihrer Zeit und nicht der unserigen erklärt werden müssen. Es ist das Sonett, in dem Shakspere sich über den Verlust der Geliebten an den Freund in spitzfindiger Weise zu trösten ver-

sucht: der Freund liebe die Geliebte um des Freundes (Shaksperes) willen, die Geliebte erwidere die Liebe ebenfalls aus Liebe zu ihm; nun aber sei er und der Freund eins, also liebe die Geliebte ihn, den Dichter, doch nur allein. — Dieses Sonett ist zunächst nichts mehr und nichts weniger als die Fixierung einer augenblicklichen und vorübergehenden Stimmung, und nur der naivste Unverstand kann annehmen, daß der Dichter hier die Grundsätze seines Handelns entwickele, kann daraus folgern, daß er diese Art von Tripel-Alliance in praxi gut geheißen haben solle. Die Sache gewinnt ferner ein ganz anderes Ansehen, wenn wir die oben schon berührten platonischen Anschauungen kennen, unter deren Herrschaft jene Zeit und Shakspere zu jener Periode seines Lebens stand; es ist ein platonischer Gedanke, daß die Freundesliebe unendlich hoch über der Frauenliebe steht, daß der Freund dem Freunde Alles, auch das Geliebteste opfern muß.[30] Das Sonett spielt mit diesen platonischen Theorien, denen die Praxis im Leben des Dichters, wie spätere Sonette zeigen werden, nicht entsprach. Und schließlich gehört keine hervorragende Gabe des poetischen Nachempfindens dazu, um zu erkennen, welche Stimmung dieser verzweifelten Spielerei zu Grunde liegt: — In „Richard II." macht der sterbende Gaunt Wortspiele auf seinen Namen, und als König Richard die erstaunte Frage thut:

> Und spielen Kranke so mit ihrem Namen?

antwortet er:

> Nein, Elend liebt es, selbst sich zu verspotten.

Die einzige Thatsache, die wir aus diesen Gedichten erkennen können, ist die naturgemäß wechselnde Stimmung des Dichters.

Wird man nun nicht umhin können zuzugeben, daß auf dem Wege strikter Logik aus solchen Stimmungsbildern Handlungen, die, wenn auch aus leidenschaftlicher Verblendung hervorgegangen, immerhin das Prädikat ehrenrührig verdienen würden, unserem Dichter nicht nachzuweisen sind: so wird man vielleicht daran festhalten wollen, daß der Wortlaut dieser Sonette die Möglichkeit solcher Handlungen nicht nur nicht ausschließt, sondern sie vielmehr sehr nahe legt. Und wir würden in der That nicht imstande sein, argwöhnischen Gemütern die Genugthuung dieses Glaubens zu nehmen, hätte nicht ein gütiges Geschick unter den zufällig und unvollständig auf uns gekommenen Sonetten eines erhalten, das in unzweideutigen Worten das thatsächliche Fundament der Eifersuchts-Sonette bloßlegt, und damit den Dichter von allen Verdächtigungen reinigt. Es ist das 144:

Mein Herz, in zweier Geister Liebesbann,
Schwankt zwischen Glück und Unglück her und hin;
Mein guter Engel ist ein schöner Mann,
Der böſ' ein Weib, dunkel von Farb' und Sinn.
Und dieses, für die Hölle mich zu werben,
Lockt meinen guten Engel von mir fort;
Zum Teufel meinen Heiligen zu verderben,
Umbuhlt sie ihn mit falschem Schmeichelwort. (Bodenstedt).
Doch ward der Engel Teufel? Bang und peinlich
Argwöhn' ich nur, ich weiß es nicht direkt.
Die zwei sind fort; sie sind gut Freund; wahrscheinlich[31]
Ein Engel in des andern Hölle steckt.
Doch ich erfahr' es nie und leb' in Zweifel,
Bis es zu heiß dem Engel wird beim Teufel. (Gildemeister.)

Danach ist also ein Teil dieser Sonette in gemeinsamer Abwesenheit des Freundes und der Geliebten — sie war wohl die Frau eines Hofbeamten — geschrieben und viel-

leicht durch sie veranlaßt. Alle Konsequenzen aber, welche die lebhaft erregte dichterische Phantasie an diese Situation knüpft und wie wirkliche schildert, sind Argwohn, Vermutungen — nichts weiter.

Freilich müssen sich diese Vermutungeu bei dem Dichter allmählich zu einer Art von Überzeugung gestaltet haben; denn er handelt ihnen gemäß, er bricht mit der Geliebten, dem Freunde. — Bricht mit der Geliebten? höre ich fragen, wo steht das geschrieben? — Freilich, es giebt kein Sonett, in dem der Tag verzeichnet steht, an welchem Shakspere zu dem Entschluß kam, sich von der Geliebten loszusagen; keins, das mit einem förmlichen Absagebrief eine unanfechtbare Ähnlichkeit aufwiese. Aber kann denn das ein Beweis sein, daß er trotz alledem und alledem von der dunklen Dame nicht habe lassen können? Ist es denn eine erlaubte Folgerung, daß solche Sonette überhaupt nicht geschrieben sein mögen, weil sie sich in der Raubausgabe von 1609 nicht finden? Wäre es nicht auch sehr wohl denkbar, daß er, nachdem die Trennung beschlossene Sache war, jene keiner Zeile mehr gewürdigt habe? — Auch haben wir ja nun gesehen, daß der Lyriker keine Verpflichtung zu historischer Exaktheit hat, daß Sonette nicht wie historische Dokumente verwertet werden können, und daß die strengste Akribie in der Wortauslegung den Bethätiger derselben noch immer nicht zu dem Verständnis dessen verhilft, was zwischen den Zeilen geschrieben steht. — Versuchen wir das aber zu lesen, so finden wir ein Sonett (140), das eine Art von Ultimatum enthält, und verschiedene andere (137, 152, 144, 133, 134), die als Selbstgespräche des Dichters zu seinem Herzen aufzufassen und mit höchster Wahrscheinlichkeit nach Abbruch der Beziehungen verfaßt sind;

denn sie sind vollständig gehalten in dem Tone des 129. Sonettes, dem man den Titel „Fluch auf die Sinnenliebe“ geben könnte und welches über die eigenen Verirrungen ein so energisches Verdammungsurteil spricht, daß wir das unserige sparen dürfen.

Auch von einer Entzweiung mit dem Freund erwähnen die bisher angeführten Sonette nichts; sie wird aber zweifellos gemacht durch die nach Jahren verfaßten Versöhnungs-Sonette, zu denen wir jetzt übergehen.

Man hat vielfach geglaubt, daß Shakspere diese Sonette (109—112, 117—120) nach längerem Aufenthalte in London an seine Gattin nach Stratford gerichtet habe. Die Unwahrscheinlichkeiten dieser Annahme im einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort. Gewiß ist, daß sie mit großer Deutlichkeit auf die soeben behandelten Vorgänge auf dem Gebiete der Liebe und Freundschaft hinweisen, wie einige Anführungen zeigen werden.

Ach, wohl ist's wahr: ich schwärmte hier und dort,
Bot mich der Welt zum Spielwerk, in die Seele
Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil fort,
Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.
Wahr ist's, ich sah die Wahrheit allerwärts
Schief an[32], fremdthuend — doch beim Himmel oben!
Der Trug und Wahn verjüngte nur mein Herz
Und ließ mich Dein Gemüt als ächt erproben.
Vorbei ist Alles nun, bis auf das Eine,
Das ewig bleibt. Nie werd' ich mehr bethört
So alte Freundschaft prüfen wie die Deine,
Du Liebesgott, dem ganz mein Herz gehört!
Gieb, nach dem Himmel, denn die höchste Lust,
Den Willkomm mir an Deiner treuen Brust. (110. Regis.)

Eine näherliegende Erklärung als die aus den Freundschafts-Sonetten sich ergebende ist für dieses Gedicht nicht zu

finden; der Dichter hat das für ihn und seine Zeit höchste Gut der Freundschaft mißachtet, aufgegeben um einer unwürdigen Liebe willen, und er hat diesen alten Fehler vermehrt durch eine neue Liebe, unter der wahrscheinlich das Verhältnis mit Southampton, das die Veranlassung zu der Widmung von „Venus und Adonis“ und der „Lucretia“ wurde, zu verstehen ist. Nun kehrt er, geheilt von seinem Wahne, an das treue Freundesherz zurück, an dem er nie wieder zweifeln wird. Die Sonette 117, 118 sind ganz in dem nämlichen Tone gehalten, noch unzweideutiger sprechen sich die Sonette 119 und 120 aus:

Was für Sirenenthränen, abgezogen
Auf höllischen Retorten, sog ich ein!
Wie zwischen Furcht und Hoffnung gleich betrogen,
Erwarb ich statt Zufriedenheit nur Pein!
Wie frevelte das Herz in seinem Wahn,
Als wenn es reich und selig wär wie nie:
Wie rollte wild das Aug' aus seiner Bahn,
In jener wüsten Fieberphantasie![33] —
O Arzenei des Schlimmen! Dies bewährt:
Daß Übel Beß'res gut und besser macht;
Und daß erloschne Liebe, frisch genährt,
Nur heller, heißer als zuvor erwacht.
Und so zum Liebsten flücht' ich mich voll Scham,
Und dreifach giebt mir Übel, was es nahm. (Regis.)

In den ersten vier Versen des Originals ist das Verhältnis des Dichters zu jener Sirene, die ihn nicht bloß mit ihrem Gesange (128), sondern mit Thränen, heuchlerischen, höllischen Thränen zu berücken wußte, mit einer furchtbaren Deutlichkeit geschildert. Und kann es einen Zweifel hinsichtlich der Interpretation des 8. Verses geben, nachdem wir den

Dichter wider seinen Willen in den „wüsten Fieberphantasien" der Eifersucht selbst belauscht haben?

> Jetzt freut mich, daß einst spärlich Deine Huld
> Mir ward zu Teil; so litt ich dazumal,
> Daß ich erliegen müßte meiner Schuld,
> Wenn meine Nerven nicht wie Stein und Stahl.
> Denn wenn Dich meine Ungunst traf, wie mich
> Die Deine, littst Du Höllenqual indessen,
> Und ich Tyrann hab' unbedächtiglich
> Nicht, was ich damals von Dir litt, ermessen.
> O, hätt' ich damals doch recht tief bedacht
> In unsrer Qual, wie wahrer Schmerz verwundet,
> Wir hätten gleich den Balsam uns gebracht,
> Den lindernden, davon das Herz gesundet!
> Nun wird die Schuld zum Lösegeld: durch meine
> Befrei' ich Dich, gleichwie Du mich durch Deine. (120.)

Dieses Sonett, das mit den übrigen derselben Gattung im engsten Zusammenhange steht, auf die Frau des Dichters zu beziehen, ist eine Unmöglichkeit. Es ist eine äußerst klare Abrechnung mit dem Freunde über alles, was sie getrennt hat: Nun freut es mich, sagt Shakspere, daß Du mich einst vor wertloseren Menschen[34] vernachlässigt hast; denn ohne dieses Äquivalent auf Deiner Seite müßte ich unter der Last des Unrechts, das ich Dir gethan, erliegen. Und doch bin ich ein Tyrann gewesen; denn wissen mußte ich, wie tief verschmähte Freundschaft trifft, und gleich, nicht jetzt, so spät — Deinem wunden Herzen den lindernden Balsam reichen.

Anzunehmen, daß dieses zerknirschte, von tiefer Reue erfüllte Gedicht an einen Freund gerichtet sein sollte, der dem Dichter das empörendste Unrecht gethan hat; daß Shakspere um Verzeihung bitten sollte, wo es kaum glaublich ist, daß er je vergeben konnte — ist in der That barer Unsinn.

Dieses Sonett korrespondiert vielmehr aufs genaueste mit dem vor dem Freundschaftsbruche geschriebenen 144. (s. oben), und aus beiden zusammen ergiebt sich mit absoluter Gewißheit, daß der Bruch veranlaßt worden ist, nicht durch die erwiesene Perfidie des Freundes, sondern durch den thatsächlich unbegründeten Argwohn des Dichters — daß Shakspere dem Freunde gegenüber der allein schuldige Teil ist. Diese Schuld wird aber wesentlich gemildert durch den Charakter der uns hinreichend bekannten Frau, die, eine Kokette, ebenso unfähig zu wahrer Liebe wie der Liebe des Dichters unwürdig war, und ihm reichliche Veranlassung zur Eifersucht gegeben haben wird. Das können wir schließen, zwar nicht aus den leidenschaftlichen Eifersuchts-Sonetten, wie wir gesehen haben, aber aus den Klagen und Zweifeln, welche die Mehrzahl auch der liebevollsten Gedichte durchziehen, und aus der Verachtung, mit welcher der Dichter nach Jahren von dem Gegenstande seiner Liebe? — nein, seines „Wahnsinns" spricht. — — —

9. Spätere Freundschafts- und Gedankenlyrik.

„Auf der Höhe", unter diesem Titel möchte ich die an den Freund gerichteten Gedichte der späteren Sonettperiode[35] zusammenfassen, noch weniger deswegen, weil die lyrische Litteratur aller Zeiten und Völker nichts besitzt, das an Schönheit der Form, an Tiefe und Echtheit der Empfindung, an Erhabenheit des Denkens diese olympischen Schöpfungen überragte, als besonders, weil der Dichter in ihnen auf der Höhe seiner Lebensanschauung angekommen ist. Er ist ein Wissender, ein Fertiger. Sollen wir bedauern, daß sein Wissen ihn nicht froh, sondern ernst und traurig gemacht hat, daß seine Lebens=

anschauung keine optimistische ist? Dürfen wir bedauern, daß er nicht behaglich in der Sonne seines materiellen Wohlergehens [36] dahintrieb über die Oberfläche der irdischen Dinge, sondern hinabtauchte, um zu erforschen, was die dunkle Tiefe barg? Wozu hatte ihm der Himmel den hellen Blick gegeben als zum Schauen und Erkennen, wozu das starke Herz als zum Mitfühlen und zum — Handeln. Ja, er würde nicht das Kind seiner gesunden, thatkräftigen Zeit, nicht Shakspere gewesen sein, wenn seine Natur überhaupt empfänglich gewesen wäre für die moderne Krankheit des Verzweiflungs-Pessimismus, des Miserabilismus, der zum Selbstmord führen müßte, wenn die Kranken nicht, wie an allem, auch an ihrer Energie verzweifelt wären. Fühlte er, ein Atlas, den Jammer der Welt auf seinen Schultern — die Last beugte ihn nicht nieder; war ihm das Leben ein „wüster Garten, gänzlich erfüllt von verworfenem Unkraut" — er pflanzte Blumen von ewiger Blüte hinein; sah er die Menschheit „stöhnen und schwitzen unter Lebensmüh'", ein Ziel „der Pfeil' und Schleudern des wütenden Geschicks" — er zeigte ihr den sicheren Hafen, in den sie flüchten kann vor dieser „See von Plagen" —

> ein ewig festes Ziel,
> Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,
> Ein Stern für jeder irren Barke Kiel —

die Liebe.

Nirgendwo hat Shakspere diesen Standpunkt des gesunden Pessimismus, d. h. des wahren Idealismus, zu machtvollerer Gestaltung gebracht als im 66. Sonett:

> Den Tod mir wünsch' ich, wenn ich ansehn muß,
> Wie das Verdienst zum Bettler wird geboren

Und hohles Nichts zu Glück und Überfluß,
Und wie der treuste Glaube wird verschworen,
Und goldne Ehre schmückt manch schmachvoll Haupt,
Und jungfräuliche Treue wird geschändet,
Und wahre Hoheit ihres Lohns beraubt,
Und Kraft an lahmes Regiment verschwendet,
Und Kunst im Zungenbande roher Macht,
Und Wissenschaft durch Schulunsinn entgeistert,
Und schlichte Wahrheit als Einfalt verlacht,
Und wie vom Bösen Gutes wird gemeistert —
Müd' alles dessen, möcht' ich sterben — bliebe
Durch meinen Tod nicht einsam meine Liebe.

Weniger gewaltig, aber autobiographisch interessanter ist das 29. Sonett:

Wenn ich, von Gott und Menschen übersehn,
Mir wie ein Ausgestoßener erscheine,
Und, da der Himmel nicht erhört mein Flehn,
Dem Schicksal fluche und mein Los beweine:
Wünsch' ich an Hoffnungen so reich zu sein
Wie Andre, vielbefreundet, hochgeboren —
In Kunst, in Freiheit manchen gleich zu sein,
Unfroh bei dem, was mir das Glück erkoren.
Zur Selbstverachtung treibt mich fast mein Sorgen,
Doch denk' ich Dein, ist aller Gram besiegt —
Der Lerche gleich' ich dann, die früh am Morgen
Helljubelnd auf zum goldnen Himmel fliegt.
So macht Erinnerung an Dein Lieben reich,
Daß ich's nicht hingäb' um ein Königreich.

Unter den Dramen aber finde ich keins, in welchem diese Lebensauffassung zu klassischerer Darstellung gelangt ist, als in dem gerade um diese Zeit verfaßten „Kaufmann von Venedig". Denn das allein scheint mir die vielgesuchte Idee dieses Stückes zu sein: Liebe und Freundschaft sind, wie die

einzigen dauernden Güter des Lebens, auch die festesten Stützen des Menschen im Kampfe mit der Welt.

Ist nun Ernst, Wehmut, Trauer der durchgehende Grundzug der späteren Sonette, so beherrscht diese Stimmung sie doch nicht ausschließlich. Die sich an die Versöhnungs-Sonette anschließenden 115, 120, 77, 122 sind vielmehr erfüllt von dem Glück einer neuerstandenen Freundschaft, das rätselhafte 107. Sonett, das uns noch näher beschäftigen soll, ist eine Freudenhymne, in der die Zukunft dem Dichter in rosigstem Lichte erscheint. Und daß Shakspere in dieser Periode seines Lebens nicht etwa melancholisch angekränkelt war, beweisen am besten seine dramatischen Schöpfungen: die Trilogie von „Heinrich IV" und „Heinrich V", „der Kaufmann von Venedig", „Was ihr wollt", „die lustigen Weiber", Erzeugnisse vollster Geisteskraft und -gesundheit, eines in sich gefaßten, zufriedenen Gemüts, eines tief innerlich durchwärmten Herzens. Mag auch zu Zeiten das Gefühl der Trauer in dem Dichter übermächtig wirken — vielleicht infolge von Schicksalsschlägen: in dieser Zeit verlor er seinen einzigen zwölfjährigen Sohn Hamnet — so ist der eigentliche Inhalt dieser Dichtungen doch immer nur jene in der Flucht der Zeiten unverrückbare Wahrheit, das Resultat der Erfahrungen eines jeden tiefer empfindenden, tiefer denkenden Menschen: das Leben kann nur vergängliche Güter gewähren, das wahre, dauernde Glück muß der Mensch in seinem eigenen Busen finden, in den Idealen, die er über dem Getümmel des Daseinskampfes fest und hoch hält.

Die Sonette 60, 64, 81 geben dem Freunde noch einmal das Versprechen der Unsterblichkeit, aber in weit erhabenerem Tone als die entsprechenden Jugend-Sonette, in welchen

die Verewigung der Schönheit des Freundes das Hauptziel des Dichters zu sein schien:

Seh' ich des Altertums erhab'ne Pracht
Unter dem Todeshauch der Zeit verwittern,
Den höchsten Turm der Erde gleich gemacht
Und ewiges Erz vor Menschenwut erzittern;
Seh' ich den gierigen Ozean am Reich
Der Meeresküsten überflutend zehren,
Das feste Land, an Wasserschätzen reich,
Raub mit Verlust, Verlust mit Raube mehren;
Seh' ich des Daseins Wechselgang und Schranke,
Das Dasein selbst dem Untergang geweiht,
Kommt mir bei den Ruinen der Gedanke:
Auch meine Liebe nimmt mir einst die Zeit.
Solch ein Gedank' ist wie ein Tod; es treibt
Zum Weinen, daß man hat, was doch nicht bleibt. (64.)

Doch wird des Freundes Leib auch der Würmer Beute — so führt 81 aus — sein besseres Teil wird in dem Liede die Zeiten überdauern.

Schon bei dem 66. Sonett ist es dem Kenner aufgefallen, daß es nicht bloß das Thema des berühmten Monologes „Sein oder Nichtsein" ist, sondern in ihm mit wörtlichen Anklängen wiederholt wird. Zu diesem Sonette bietet der 2. Teil „Heinrichs IV" dieselbe merkwürdige Erscheinung in den elegischen Worten des Königs:

Gott, könnte man das Buch des Schicksals lesen
Und sehen, wie die Umwälzung der Zeiten
Gebirge platt macht, und das feste Land,
Der sichern trocknen Lage überdrüssig,
Weg schmilzt in's Meer, und wie zu anderen Zeiten
Des Ozeans sand'ger Gürtel für die Hüften
Neptuns zu weit wird; wie der Zufall neckt,
Und wie der Wechsel immer neuen Trank

Einschenkt, in seinen Kelch! O, säh' man das:
Der frohste Jüngling, säh' er ganz den Weg,
Bestandene Gefahr und künft'ge Not,
Er schlöss' das Buch und setzte sich und stürbe. (III. 1, 45.)

Da wir wissen, daß der „Hamlet" bereits 1598 ein beliebtes Stück war, daß der 2. Teil von „Heinrich IV" etwa um diese Zeit beendet wurde, so kann es keinen Zweifel geben über die Zeit, in der diese Sonette entstanden sind.

Ebenso wehmutdurchtränkt, ebenso einfach schön sind die Sonette 29—31 und 71—74, in denen Gedanken an den eigenen Tod den Dichter beschäftigen.

Die Sonette 25, 124, 125 handeln von der Fürstengunst, von dem Ruhme als Eitelkeiten dieser Welt, über deren Wechsel die Liebe des Dichters erhaben steht:

Laß, die geboren unter günst'gem Stern,
Sich stolzer Titel rühmen, hoher Ehre,
Derweil ich heimlich, den Triumphen fern,
Durch meine Liebe meine Freude mehre.
Der Hoheit Günstling strahlt in seinem Glanz
Wie in der Sonne Licht die Ringelblume,
Doch ihn beherrschen Laun' und Zufall ganz:
Ein Zornblick macht ein Ende seinem Ruhme.
Der Held, der schwererkämpften Lorbeer trug,
Nach tausend Siegen einmal überwunden,
Ist wie gestrichen aus der Ehre Buch,
Sein Thun vergessen und sein Lohn verschwunden.
  Drum glücklich ich — ich lieb' und bin geliebt,
  Wo's kein Verdrängen und Vergessen giebt. (25.)

Auch dieses Sonett findet einen unverkennbaren Widerhall in den Worten des Belarius in „Cymbelin", in denen er Arviragus und Guiderius seine Vergangenheit schildert:

Kenntet ihr nur der Städte Wucherei
Und fühltet sie an euch; die Kunst des Hofs,
Schwer aufzugeben, zu bewahren schwer,
Wo Steigen sichrer Sturz ist, oder doch
So schlüpfrig, daß die Angst so schlimm wie Sturz ist;
Die Not des Kriegs, die in der Ehre Namen
Mühsam Gefahren sucht, im Suchen stirbt
Und ganz so oft ein schmähend Epitaph
Wie gut Gedächtnis erntet, manchmal selbst
Schlimm büßt für wackern Dienst und, was das Ärgste,
Fußkratzen muß zum Tadel. O dies Los,
Lest es an mir! (III, 3, 45.)

Ähnliche Klagen erheben Timon (I, 1, 84) und Wolsey in „Heinrich VIII" (II, 2, 352), und eine Stelle in „Troilus und Cressida" (III, 3, 75) kann als eine Zusammenfassung dieses und des 124. Sonettes gelten. Damit scheint denn auch die Abfassungszeit dieser Sonette annähernd bestimmt zu sein, die wahrscheinlich auf die Grenze der beiden Jahrhunderte zu verlegen ist.

Gerade um diese Zeit finden diese Sonette eine vortreffliche Beziehung auf die persönlichen Verhältnisse des Grafen Essex. Ende des Jahres 1599 war er infolge seiner unerlaubten Rückkehr aus Irland in schwere Ungnade gefallen, die er noch verschärfte durch unbesonnene, heftige Reden über die Person der Königin, und im Jahre 1601 stürzte er sich in ein unabwendbares Verderben durch seinen thörichten Aufstand. Indessen können wir diese Beziehung nur in die Sonette hineinlegen, wenn wir in Essex den Freund sehen; mit Notwendigkeit ergiebt sie sich nicht aus ihnen. Alle nach den hervorragend autobiographischen Versöhnungs-Sonetten geschriebenen Gedichte sind unpersönlich gehalten, nur ein einziges macht eine Ausnahme, es ist Sonett 107:

Nicht eigne Furcht, noch das prophet'sche Ahnen
Der weiten Welt, die träumt von künft'ger Zeit,
Vermag mein treues Lieben zu gemahnen,
Daß es ein Opfer der Vergänglichkeit.
Nach seiner Finsternis glänzt neu der Mond,
Die Augurn spotten ihrer eignen Kunde,
Hoch über'm Zweifel die Gewißheit thront,
Der Frieden mit dem Ölzweig macht die Runde.
Erfrischt am Balsam dieser Zeit hat sich
Mein Herz und ist des Todes Herr geworden,
Denn ihm zum Trotz in meinem Lied leb' ich,
Er triumphiert nur über stumme Horden.
Dir wird's ein Monument, das ruhmesvoll
Manch Königsdenkmal überdauern soll.

Es ist keine Frage, daß dieses Gedicht erfüllt ist von Anspielungen auf die persönlichen Verhältnisse des Freundes und Zeitereignisse, ohne deren Kenntnis es unverständlich bleibt. Neben den mannigfachen Erklärungen, welche die verschiedenen Kritiker versucht haben, scheint mir die folgende die plausibelste.

Nach den auffallenden Wiederholungen, welche sich im 2. Teile von „Heinrich IV" aus diesem Sonette finden (IV, 4, 87 und V, 2, 126), ist seine Abfassung mit großer Wahrscheinlichkeit dem Jahre 1598 zuzuweisen. — Die ersten vier Verse, die in einer streng sinngemäßen Übersetzung lauten: „Weder meine eigenen Befürchtungen noch die Prophezeihungen der Welt können jetzt eine Macht auf die Dauer meiner Liebe ausüben (d. h. sie erweisen sich jetzt als grundlos), die zu einem kurzen Leben verurteilt schien", sagen aus, daß das Leben des „Geliebten" bedroht schien — nur so ist „love" hier, wie so oft, zu verstehen; denn die „Liebe" Shaksperes steht unwandelbar über dem Wechsel des Irdischen, das ist

ja das Thema aller dieser Gedichte. Diese Gefahr wird in Verbindung gebracht mit der Verfinsterung des Mondes, sie ist beseitigt, da der Mond jetzt wieder in hellem Glanze strahlt. Wer ist unter dem Monde zu verstehen? — denn daß der Dichter nicht etwa in abergläubischer Weise von den bösen Vorbedeutungen einer wirklichen Mondfinsternis spricht, ist wohl selbstverständlich; zum Überfluß ist im Texte noch das Epitheton „mortal“ hinzugefügt, also der „sterbliche, irdische Mond“. Für den Kenner der damaligen Litteratur ist die Erklärung leicht: die unvermählte Königin Elisabeth wird von den Dichtern ihrer Zeit unzählige Male als Diana, Phöbe, Selene, Luna, als keusche Mondgöttin gefeiert; in „Antonius und Kleopatra“ wird derselbe Vers mit Beziehung auf Kleopatra fast wörtlich wiederholt: „Our terrene moon is now eclipsed (unser irdischer Mond ist jetzt verdunkelt).“ So drohte dem Freunde Gefahr von der Königin. — Aber nicht bloß unter dem belebenden Strahle des Mondes, sondern auch „unter dem Regen dieser balsamischen Zeit, die Friedenspalmen von endloser Dauer verspricht, blüht des Dichters Liebe wieder auf“. Also gleichzeitig müssen sich auch die Zeitverhältnisse in glückverheißender Weise verändert haben. Lassen sich nun ums Jahr 1598 Veränderungen in den Zeit- und den persönlichen Verhältnissen des Grafen Essex auffinden, die den Andeutungen dieses Sonettes entsprechen, so glaube ich in der That, daß die Hypothese einer Freundschaft zwischen Shakspere und Essex dadurch eine kräftige Stütze erhält. — Solche Veränderungen sind vorhanden, und sie entsprechen genau dem Wortlaute des Sonettes.

Etwa um die Mitte des Jahres fällt jene historische Ohrfeige, die sich Essex infolge respektwidrigen Benehmens

während einer Sitzung des geheimen Rates von der immer schlagfertigen Hand der Königin zuzog. Außer sich über diesen Schimpf, hält sich der Graf monatelang vom Hofe fern und macht trotz der dringendsten Mahnungen seiner Freunde keinen Versöhnungsversuch. In den Rat berufen, folgt er dem Befehle der Königin nicht, sondern schreibt ihr einen Brief voll von den bittersten Vorwürfen, in rücksichtslosem Tone abgefaßt. In dieser Zeit schwebte der Graf allerdings in großer Gefahr; denn der einmal erregte Haß der Tochter Heinrichs VIII — das hatte sie früher bewiesen, und Essex sollte es in kurzem selbst an sich erfahren — war erinnerungslos, wild und blutig. Erst im September thut er den erforderlichen Schritt, und ist dann im Oktober, wie uns Zeitgenossen berichten[37]), wieder der erste Günstling.

Genau um diese Zeit, am 13. September 1598, stirbt der mächtigste unversöhnliche Feind Englands, Philipp II, König von Spanien. Das war ein Ereignis, welches auf das englische Volk etwa den gleichen Eindruck machen mußte, wie auf uns die Gefangennahme Napoleons III. bei Sedan, und unsern Dichter mit Recht zu einer Friedenshymne begeistern konnte. Das Original enthält übrigens am Schlusse eine recht deutliche Anspielung auf dieses Ereignis: „Du sollst in diesen Versen weiter leben, wenn eherne Tyrannengräber längst verfallen sind“.

10. Schluß.

Das Material der Sonette ist erschöpft. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, was wir für die Biographie des Dichters aus ihnen gewonnen haben, wobei wir gewissenhaft

das, was wir als den thatsächlichen Gehalt enthüllt zu haben glauben, von der Hypothese scheiden wollen.

Es ist ein frisches, thatenfrohes Leben, das den zwanzigjährigen Familienvater aus den drückenden Sorgen der Stratforder Verhältnisse erlöst; wie im Fluge erwirbt er in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthaltes nicht bloß eine gesicherte, mehr als auskömmliche Lebensstellung, sondern auch Anerkennung und Ruhm als Dichter; bald darf er sich des Neides derer freuen, die er früher um ihre freie, erfolgreiche Ausübung eines geliebten Berufes vielleicht selbst beneidet hat. Zu diesem äußeren gesellt sich das innere Glück: die Ideale seiner Zeit, die auch sein Herz erfüllen, scheinen sich ihm zu verwirklichen. Er findet einen von allen Göttern verschwenderisch beschenkten Jüngling, über den er die ganze Liebesfülle seiner jugendlich überschwänglichen Künstlerseele ausschütten darf, eine Frau, weniger schön als anziehend und geistvoll, deren Liebe bestimmt scheint, ihm Erholung und Anregung für die heiße Arbeit des Tages zu gewähren.

Ist es das wahre, dauernde Erdenglück, das er in Händen hält? oder sind es Illusionen, die der rauhe Hauch der Wirklichkeit in nichts verweht? — Nicht leichten Kaufs geben sich die Ideale dem Menschen zu eigen; sie müssen in verzweifeltem Kampfe errungen, in energischer Abwehr behauptet werden, wenn sie seinem Leben eine treue, feste Stütze werden sollen.

Die Freundschaft ist nicht erprobt: der ehrsüchtige Jüngling vernachlässigt über den Huldigungen eines berühmteren Dichters die tiefere Liebe des geringeren und lauscht selbst den dreisten Lobhudeleien eines gesinnungslosen Rivalen. Zwar kehrt der Freund von seiner Verirrung zu ihm zurück und

heilt die Wunde, die er schlug; aber eine schmerzhafte Narbe bleibt: nicht Mißtrauen ist es, nur weniger festes Vertrauen.

Die Liebe ist eine verbotene, ihre Freuden sind flüchtig und verstohlen; die Unruhe einer solchen Leidenschaft wird vermehrt durch eine lange Abwesenheit des Dichters, ihr nagender Argwohn genährt durch den freien Verkehr der bewunderungsbedürftigen Frau. Kann sie mehr sein als der wechselnde Gegenstand vergänglicher Lust? so muß sich der auch hier nicht nach Verdienst gewürdigte Dichter fragen: ist sie mehr als einer flüchtigen Neigung wert? — Sie ist es nicht! ruft es in ihm, wenn er sieht, wie sie die lüsternen Werbungen sinnlicher Nebenbuhler nicht mit Verachtung straft, wie seine liebevollsten Beschwörungen, seine ernsten Vorwürfe nur ihre Abneigung erwecken. Während die Eifersucht sein Herz zerfleischt, trifft ihn ein anderer furchtbarer Schlag, den neidische ältere Mitbewerber um den Lorbeer nach dem „Emporkömmling" führen: sie ziehen seinen Dichterberuf in Frage und weisen spottend auf den eingebildeten „Bühnenerschütterer"[38]), dessen Pegasus doch nur fliegen könne mit Hilfe fremder, „ihrer Federn." Und um ihn vollends an den Rand der Verzweiflung zu bringen, scheint die Geliebte — oder täuschen ihn seine von Leidenschaft verfinsterten Augen? — jetzt selbst den Freund in ihre Netze zu ziehen.

Die Gemütsaufregung des Dichters ist eine an Wahnsinn grenzende, aber seine gesunde Natur kämpft sich siegreich hindurch. Das wankelmütige Weib stößt er von sich: von dem Freund, der ihm mehr gewesen ist als jene, wendet er sich in tiefem Schmerze ab. Was Schwächere zerdrücken würde, daraus saugt sein männlicher Geist neue Kraft. Sind ihm die höchsten Genüsse der Erde versagt, so soll ihm die

Arbeit Genuß sein. Mit zäher Energie strebt er empor zum Gipfel der Kunst und des Lebens, auf dem wir ihn in den letzten neunziger Jahren finden.

Der Weg zur Höhe führt durch Abgründe. Das ist die Empfindung, mit welcher der Dichter in den Versöhnungs-Sonetten auf die leidenschaftliche Verblendung seiner Jugend und die ihr folgende Zeit des harten, freudlosen Ringens zurückblickt. Die Sonne seines Daseins — die Ideale der Freundschaft, der Liebe, der Kunst — hatte sich zeitweise umwölkt, verfinstert, nun leuchtet sie ihm wieder, nicht mehr erhitzend wie am Mittage seines Lebens, aber hell und warm bis zum Einbruch der stillen Nacht, und der Mann steht auf der weltbeherrschenden Höhe, gefestet in sich gegen Zweifel und Stürme — das sagt uns vornehmlich die erhabene Ruhe der späteren, klassischen Gedanken-Dichtung.

Das scheint mir der thatsächliche Gehalt derjenigen Sonette zu sein, welche ich als autobiographische bezeichnen zu müssen glaube; die andern habe ich je nach Stil und Inhalt in die betreffenden Gruppen eingeordnet. Die Identität des Freundes und der poetischen Nebenbuhler wird niemals mit Sicherheit festgestellt werden können; um aber zu zeigen, daß es nicht unmöglich ist, in der Zeit, der ich nach inneren Gründen die Erlebnisse des Dichters zugewiesen habe, einen der Schilderung der Sonette vollkommen entsprechenden Adressaten zu finden, mußte die leere Stelle in unserem Wissen durch eine Hypothese ausgefüllt werden, die, wie alle Hypothesen, ihren Zweck vollkommen erreicht hat, wenn sie dem Leser wahrscheinlicher vorkommt als die bisherigen [39]).

II.

Shakſperes „Hamlet“ und ſein Urbild.

Shakspere und die Essex-Familie.

1. Schicksale der Essex-Familie.

Wenn wir an einen Einfluß der Zeitgeschichte auf die Gestaltung der dramatischen Handlungen Shaksperes glauben sollen, so muß zunächst nachgewiesen werden, daß die dichterischen Vorgänge den historischen entsprechen. Das ist eine selbstverständliche Aufgabe, aber nicht die einzige, und nicht die wichtigste. Der Dichter soll typische Vorgänge, typische Menschen darstellen — Abnormitäten können überhaupt kein Gegenstand für künstlerische Darstellung sein. Wenn wir nun wirklich finden, daß eine dichterische Handlung mit einer historisch bekannten, von welcher der Dichter Kenntnis haben mußte, sich vollständig deckt, so ist damit noch keineswegs erwiesen, daß diese der Entstehungsgrund für jene ist. Der Dichter mochte eine ähnliche Handlung in privatem Kreise selbst erlebt, durch mündlichen oder gedruckten Bericht kennen gelernt, er mochte sie, ohne einen Gedanken an die ihm bekannten historischen Thatsachen, für seinen speziellen Zweck erfunden haben. In der Hamlet-Sage des Saxo Grammaticus erschlägt Fengo seinen Bruder in offenem Kampfe mit dem Schwerte, setzt sich auf dessen Thron und heiratet die verwitwete Königin; hier giebt es keine Heimlichkeit. In

Shaksperes „Hamlet“ verführt Claudius zuerst die Königin, tötet seinen Bruder heimlich durch Gift und heiratet dann dessen Frau; hier ist außer der Heirat alles heimlich, nichts durch Augenzeugen erweislich. Wenn wir nun wirklich nachweisen, daß ähnliche oder gleiche Vorgänge in der Shakspere bekannten Essex-Familie stattgefunden haben, so ist damit ein Zusammenhang der dramatischen und der wirklichen Handlung noch keineswegs festgestellt. Wahrscheinlich wird die Annahme, daß Shakspere an jenen Vorgängen ein tiefes persönliches Interesse genommen habe, erst dann, wenn wir nachweisen können, daß die Charaktere der handelnden Personen des Gedichtes und der Geschichte vollkommen, bis in kleine, charakteristische Züge hinein übereinstimmen. Immer nur kann sichs um Wahrscheinlichkeit handeln; Gewißheit könnte uns allein ein authentisches Bekenntnis des Dichters selbst geben. Wir müssen daher zunächst die historischen Persönlichkeiten näher kennen lernen und dann sehen, welche Charakterähnlichkeit die Figuren der Hamlet-Tragödie mit ihnen haben.

Walter Devereux, Viscount of Hereford, wurde 1540 geboren und übernahm mit 18 Jahren die Herrschaft seines Vaters. Bei Hofe eingeführt, wurde er von den Reizen der schönen Lettice Knollys, Tochter des Sir Francis Knollys, gefangen genommen und heiratete die Gleichaltrige im Alter von 21 oder 22 Jahren. Lettice Knollys war die Enkelin einer Schwester der Anna Boleyn, mithin eine Nichte zweiten Grades der Königin Elisabeth, der Tochter der Anna Boleyn. Nach sieben Jahren ruhigen ehelichen Glückes, dessen Frucht zwei Töchter und zwei Söhne waren, verließ Walter Devereux seinen stillen Herrensitz Chartley, um ins öffentliche Leben einzutreten. Er zeichnete sich im Kampfe gegen die rebellischen

Grafen von Northumberland und Westmoreland aus, wurde 1572 zum Ritter des Hosenbandordens und zum Grafen von Essex kreiert und spielte von da ab eine so hervorragende Rolle am Hofe der Königin, daß er den Neid Leicesters erregt zu haben scheint.

Im Jahre 1573 ließ er sich durch die Aussicht auf kriegerischen Ruhm und großen Landerwerb verlocken, einen Kriegszug nach Irland zu unternehmen, gegen die Rebellen in Ulster. — Irland gehörte damals nur nominell zu England, es war keineswegs vollständig und endgiltig unterworfen. — Es war eine eigentümliche Art von Geschäft, das die Königin Elisabeth mit dem Grafen einging: er hatte eine Schar von Söldlingen auf eigene Kosten anzuwerben und zu unterhalten, denen sich eine kleine Zahl vornehmer Freiwilliger anschloß; da er das erforderliche Geld hierzu nicht besaß, so bewilligte ihm die Königin ein Darlehen von 10 000 Pfund, für das er mit seinem Privatbesitz haftbar war. Hatte er also Mißerfolg in seinem Unternehmen, so war er ruiniert; eroberte er der Königin und seinem Vaterlande diese Provinz, so hatte er neben dem Ruhm Anrecht auf einen Landbesitz, dessen Einträglichkeit damals noch viel zweifelhafter war, als sie heute ist, und schwerlich ausgereicht haben würde, seine Schulden zu decken. Mit anderen Worten also: der Graf übernahm alles Risiko mit der Aussicht auf einen prekären Gewinn; die Königin hatte im ungünstigen Falle keinen Verlust, im günstigen aber steckte sie den Hauptgewinn, eine ganze Provinz, in die Tasche. Graf Essex handelte so unbesonnen, wie nur ein Renaissance-Mensch handeln konnte: der Thatendrang mußte eben befriedigt werden, wenn man auch das eigene und das Glück der Familie in die Schanze schlug.

Was würde man aber zu einem Privatmanne sagen, der die Tollkühnheit eines Untergebenen so zu seinem Vorteil mißbrauchte, mit dessen Glück so rücksichtslos spielte, wie die Königin Elisabeth es Essex gegenüber that?

Man sollte nun wenigstens erwarten, daß die Königin dem Manne, der das Risiko allein trug, vollkommene Handelnsfreiheit gelassen hätte. Aber mit nichten. — Natürlich reichten die 10 000 Pfund nicht weit; die weiteren pekuniären Ansprüche aber, die er an sie stellte, gaben ihn in ihre Hand, und in ihrer herrischen Art begann sie nun, das Unternehmen mit der ihr eigenen impulsiven Launenhaftigkeit zu lenken. Es ist in der That empörend, zu lesen, wie dem edlen Mann durch mangelhafte materielle Unterstützung, durch abwechselnde Verminderung und Vermehrung, durch Hin- und Herwerfen der Truppen, durch erbärmliche Verpflegung, durch wiederholtes Aufgeben und Wiederaufnehmen des ganzen Eroberungs-Projektes jeder erreichte Erfolg sofort wieder zu nichte gemacht wird; wie er zwei Jahre lang der Narr ihrer Launen ist, die immerfort wechseln, je nachdem Leicester oder Burleigh das Ohr der Königin besitzt. Denn jener ist schon durch den Gegensatz seiner Natur der geschworene Feind seines Daseins, wie dieser in der Erkenntnis seiner noblen Gesinnung und seiner kriegerischen Tüchtigkeit seine feste Stütze ist bei einer Königin, die, wie ein Rohr, von dem Hauche der bösen nnd der guten Reden ewig hin und her bewegt wird.

Leicester arbeitet mit dem Lord Deputy von Irland, Sir William Fitzwilliam, dem die große Machtvollkommenheit des Grafen Essex ein Dorn im Auge ist, zusammen gegen ihn. Dieser sucht, zum Teil geradezu durch Landesverrat, seine Erfolge zu vereiteln; jener zerstört die Früchte seiner

heldenmütigen Arbeit durch seinen verderblichen Einfluß auf die Königin. Aber diesen nichtswürdigen Kabalen gegenüber bewährt sich der mannhafte und edle Charakter des Grafen um so glänzender. Wir freuen uns über die freie, furchtlose Sprache, die er bei den ihm widerfahrenden Schädigungen und Kränkungen sowohl dem Geheimen Rate wie der Königin gegenüber führt. Er spricht offen von den elenden Machinationen des Lord Statthalters, er unterwirft die vom Hofe ausgehenden ewigen Befehle und Gegenbefehle einer schonungslosen Kritik; er thut es aber ohne jede Ungebührlichkeit, mit so edlem Anstande, daß die leicht reizbare Königin nie ein Wort des Tadels für diese Sprache finden kann. Im Gegenteil, sie fühlt sich zu Zeiten gedrungen, dem Manne, den sie — sagen wir, aus gedankenloser Selbstsucht ruiniert, Lobsprüche zu spenden. In einem Briefe vom 13. Juli 1574 preist sie seine Art der Kriegführung, die ihre Erfolge immer mit dem geringsten Blutvergießen zu erreichen wisse; in einem anderen vom 11. April 1575 nennt sie ihn „einen seltenen Schatz ihres Reiches, eine Hauptzierde ihrer Ritterschaft.“ [40] — Daneben müssen wir einen Zug erwähnen, der die echt christliche Richtung seines Wesens schlagend kennzeichnet. In einem Briefe an Burleigh (15. Oktober 1575) [41], den er dem Lord Deputy voranschickt, als dieser endlich abberufen und durch Sir Henry Sidney, den Vater des Dichters, ersetzt wird, bittet er für den Mann, den er als einen der Haupturheber seines Ruins ansehen muß, um einen guten Empfang; er habe ja unter den schwierigen irischen Verhältnissen nach bestem Wissen und nach seinen Kräften gewirkt.

Im Mai 1575 gab die Königin das Projekt der Eroberung Ulsters definitiv auf, nachdem sie in ihrer charak=

teristischen Art im April Essex jede denkbare Unterstützung versprochen hatte. Und im November war Essex wieder in England, reich an Ruhm, doch arm an wirklichen Erfolgen und finanziell ruiniert; er hatte einen Teil seiner Besitzungen verkauft und verpfändet, und außer den von der Königin erhaltenen 10 000 noch 25 000 Pfund Schulden gemacht. Er verweilte in England bis zum Juli 1576, größtenteils in London und Chartley, mit der Ordnung seiner Angelegenheiten beschäftigt. Dann ließ er sich, sei's aus unbezwinglichem Drange zu kriegerischen Thaten, sei's um seine Verluste wieder wett zu machen, nochmals nach Irland schicken, unter dem Titel Earl Marshal. Daß in diesem Falle Leicester sich besondere Mühe gab, die Königin zu dieser Sendung zu bestimmen, geht offen hervor aus einem Briefe Waterhouses, eines Freundes von Essex, an Sir Henry Sidney, den Vizekönig von Irland.[42]

Bevor ich zur Schilderung seines plötzlichen Todes übergehe, muß ich von seinem persönlichen Verhältnis zum Grafen Leicester, soweit es historisch erkennbar ist, berichten.

Schon 1569 begegnen wir einem Konflikte zwischen diesen beiden Männern, deren wie Tag und Nacht verschiedene Naturen sich abstoßen mußten. In diesem Jahre soll Essex eine verletzende Äußerung über das Verhältnis Leicesters zu Maria Stuart gethan haben, welche Beschuldigung er mit herausfordernder Energie zurückweist. „Leicesters Commonwealth“ schreibt Leicester große Geschicklichkeit in machiavellistischen Ränken zu, vermittelst deren er Menschen, die ihm im Wege sind, „dahin bringt, etwas zu unternehmen, das ihnen gefährlich werden kann“ (S. 147). Und Camden, der das Material zu seiner Geschichte zum Teil von Burleigh

selbst erhielt, bestätigt merkwürdigerweise diese Beobachtung, indem er die Ansicht ausspricht, daß nicht bloß die zweite, sondern auch die erste Sendung des Essex nach Irland wesentlich auf Betreiben Leicesters geschehen sei.[43] Er mochte vielleicht schon 1573 die verbrecherische Neigung zu Lady Essex gefaßt haben, die sie beide nach dem Tode des Mannes zu verbergen weder Zeit noch Scham hatten. In Irland macht dann, wie bereits erwähnt, Leicester in geheimem Bunde mit dem Lord Deputy Essex' Erfolge zu nichte. In dieser Zeit (1574) bricht wieder offener Streit zwischen den Nebenbuhlern aus. Aus dem Schreiben, das Essex nach Beilegung der Sache an Leicester richtet, ersehen wir, daß der letztere böswillige Berichte über Essex' Verhalten als Feldherr gestützt haben soll.

Die erste Spur des Verhältnisses zwischen Leicester und Lady Essex läßt sich historisch erst 1575 nachweisen, obgleich es wahrscheinlich früher begonnen hat. Im Juli dieses Jahres fanden die berühmten Feste auf Leicesters Schloß Kenilworth statt, mit denen der Günstling Elisabeths um die Hand seiner Königin spielte. Unter den Anwesenden befand sich auch Lady Essex, und sie empfing später die Königin mit Leicester auf dem Stammsitze ihres Gemahls, in Chartley. Die unter normalen Verhältnissen unerklärliche Thatsache aber, daß eine junge Frau dem unverheirateten Feinde ihres Gatten, während der letztere fern ist, einen Besuch abstattet, ist unmöglich als der erste Schritt zur Untreue aufzufassen; sie legt den Gedanken an unerlaubte Beziehungen unmittelbar nahe. Und darin stimmen alle Berichte überein, daß während der Abwesenheit ihres Gemahls eine Annäherung zwischen Lady Essex und Leicester stattgefunden habe. Erzählt doch selbst der ernste,

verläßliche Camden (I, 278), der Verdacht eines an dem Grafen verübten Giftmordes habe dadurch besonders Nahrung erhalten, daß Leicester sich von der Lady Sheffield — ob sie seine Frau oder Geliebte gewesen, könne er nicht sagen; jedenfalls habe sie ihm einen Sohn geboren — durch Geld und Versprechungen losgemacht und seine Liebe zu Lady Essex offen zur Schau getragen habe.

„Leicesters Commonwealth“ giebt, wie von allem, so auch von diesem Verhältnis eine peinlich detaillierte Schilderung. Der Verfasser nennt den Helfershelfer Leicesters, in dessen Hause seine Geliebten und auch Lady Essex abzusteigen pflegten (S. 71): es ist ein Digbies aus Warwickshire. Er erzählt (S. 23 f.), wie Lady Essex, ihrer Entbindung entgegensehend, in Angst zu Hause gesessen habe, fürchtend, daß ihr Mann vor der Geburt des Kindes aus Irland zurückkehren könnte; wie sie dann das Kind grausam hätte fortthun müssen, um das Haus zu ihres Mannes Ankunft zu reinigen; der Himmel habe sie für ihre Untreue dadurch bestraft, daß der uneheliche Sohn die Fallsucht habe (S. 33)[44].

Devereux hat als Nachkomme jener großen Familie ein natürliches Bestreben, das unerlaubte Verhältnis, das er nicht aus der Welt schaffen kann, als durchaus platonisch hinzustellen. Das hat in jener Zeit sicher niemand für möglich gehalten, weil ein platonisches Verhältnis den Sitten der Zeit wenig, dem gewissenlosen Charakter des als Libertin bekannten Höflings gar nicht entsprochen hätte.

Auch des Grafen Essex Verhalten unterstützt Devereux' Annahme nicht. Als er im November 1575 nach England zurückkehrte, sprach er offene Drohungen gegen Leicester aus, quem injuriarum suspectum habuit.[45] Was das für Be=

leidigungen waren, erfahren wir nicht; ebenso wird von thatsächlichen Folgen dieser Drohungen nichts berichtet. Die Sache scheint also wieder beigelegt worden zu sein.

Nach dem Eintritt seiner plötzlichen Erkrankung in Irland spricht Essex von einem schweren Herzenskummer, den er habe; und vor seinem Tode, wo seine Gedanken immerfort mit seinen Kindern beschäftigt sind, gedenkt er seiner Frau nicht mit einem Worte. Nur einmal scheint er eine nicht eben günstige Anspielung auf sie zu machen, als er „die Welt bejammert, welche so schwach und gottlos sei, wenn man nur an die Schwachheit der Weiber denke“ [46], und Gott bittet, er möchte seine Töchter ein tugendhaftes Leben führen lassen. — „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!“ sagt Hamlet mit Bezug auf seine Mutter.

Sehr bald nach dem Tode des Essex ließ Leicester sich heimlich mit Lady Essex trauen, wie „Leicesters Commonwealth“ berichtet, in Kenilworth. Das genaue Datum habe ich in den Schriften jener Zeit nicht entdecken können. —

Als Graf Essex im Juli 1576 nach Irland zurückgekehrt war, verbrachte er einen Monat auf Besuchen bei Freunden, die er sich während seiner ersten Anwesenheit dort erworben hatte. Am 30. August, nachdem er in seinem Hause zu Dublin sein Abendessen eingenommen hatte, erkrankte er plötzlich unter den Symptomen der Ruhr; die Krankheit nahm stetig zu, bis er am 22. September ihr erlag. Sein Ende war das eines frommen Christen, ruhig und ergeben. Einen besonders rührenden Zug erzählt sein Freund Waterhouse, der ihm die Augen zudrückte. Als er sein Ende herannahen fühlt, dichtet er in den schmerzfreien Augenblicken eine Hymne an Gott und singt sie unter Spinett-Begleitung in der Nacht vor

Bayerische Staatsbibliothek München

seinem Tode. Seine letzten Gedanken beschäftigte die Sorge um seine Kinder, die er in zwei schönen Briefen der Obhut der Königin und seines Freundes Burleigh empfahl.

Nach seinem Tode verbreitete sich sofort das Gerücht, daß er vergiftet worden wäre, selbstverständlich von seinem Feinde und Nebenbuhler Leicester, der in dem Rufe stand, die seinen Zwecken hinderlichen Menschen auf diesem Wege unschädlich zu machen. Das Gerede wurde so allgemein, daß der Lordstatthalter, Sir Henry Sidney, welcher einerseits der Freund des Verstorbenen, andererseits der Schwager Leicesters war, sich veranlaßt sah, die Ursache des Todes amtlich festzustellen zu lassen. Das Ergebnis lautete, Graf Essex sei an der Ruhr gestorben. — Wie aber konnte jenes Gerücht entstehen? —

Geben wir zunächst den amtlichen Bericht Sidneys an Walsingham[47] inhaltlich wieder. Danach fürchtete Essex während seines letzten Aufenthaltes in England vergiftet zu werden und befahl seinem Kellermeister[48], auf seine Getränke acht zu geben. (Die Aussage dieses Kellermeisters selbst.) Es ist klar, daß er, wie die Welt nach seinem Tode, dabei nur an Leicester gedacht haben kann, mit dem er damals einen ernsten Konflikt gehabt zu haben scheint.

Als nun die plötzliche Erkrankung bei Tische eintrat, rief einer der ihm am nächsten stehenden Diener: „Bei der Messe, Herr, Ihr seid vergiftet.“ Als dann zwei Damen, die mit ihm an jenem Abende gespeist hatten, und der vorkostende Page[49] unerklärlicherweise unter denselben Symptomen erkrankten, sprach Essex offen den Verdacht aus, daß sie alle von demselben Gifte genossen hätten. Diese drei genasen jedoch bald.[50] Dieselbe Ansicht hatte auch sein Kaplan Knell, der

zugleich Arzt war und ihm ein Pulver zum Vomieren eingab. Im weiteren Verlaufe der Krankheit antwortete Essex dem Erzbischof von Dublin auf seine Frage, ob er sich vergiftet glaube, allerdings mit Nein.

In einem anderen Bericht, der ebenfalls als halb offiziell aufzufassen ist — es ist ein Brief des Sir Nicholas White, Mitglied des Rates von Irland, an Burleigh[51] — heißt es: „Zwei Tage vor seinem Tode sprach er von Dingen, welche ich aus Verlegenheit und anderen Gründen zu nennen unterlasse. Er argwöhnte, daß er vergiftet wäre wegen der heftigen Entleerung, die er hatte, und sprach dieses Land von diesem Verdachte frei.“ Nach Essex' Ansicht war also der Thäter in England zu suchen.

Aus den beiden, nicht ganz übereinstimmenden Berichten ergiebt sich, daß Essex zu dem Glauben an seine Vergiftung hinneigte. Die Behandlung, die ihm von seinen Ärzten zu teil wurde, wird von allen Quellen (Sidney, White, Camden) als eine widerspruchsvolle und ungeschickte angegeben. Wenn freilich Sidney versichert, daß bei des Toten Öffnung von einer Vergiftung nichts bemerkt wurde, so hat das bei dem damaligen Stande der medizinischen Wissenschaft wenig zu bedeuten. Die amtlich beglaubigte Miterkrankung derer, welche von demselben Weine getrunken hatten, ist jedenfalls ein sehr gravierender Umstand. Und wenn Leicester, wie ihm nachgesagt wurde, geschickte Giftmischer in seinem Dienste hatte,[52] so werden diese sich wohl gehütet haben, seinen Opfern ein leicht erkennbares Gift zu verabreichen. In einer Zeit, wo die Kunst der Giftmischerei sich zu einer Art von Wissenschaft entwickelt hatte, wo es eine Anzahl von sogenannten „geheimen“ Giften gab, nach deren Genuß die Opfer unter den

Symptomen einer bestimmten Krankheit langsam, aber sicher dahinstarben[53] — gewisse Gifte dieser Art waren übrigens schon im alten Rom bekannt — brauchten sie sich einer derartigen Gefahr nicht auszusetzen.

Daß Leicester aber einer solchen That fähig war, daran scheint damals niemand gezweifelt zu haben, und kann heute niemand zweifeln. Abgesehen von dem entsetzlichen Rufe, in dem dieser Liebling der Königin Elisabeth stand, berichtet Camden (I, 445), daß Leicester im Geheimen Rate vorschlug, Maria Stuart durch Gift aus dem Wege zu räumen, wogegen Walsingham wirksamen Einspruch erhob. Sir Robert Naunton, ein halber Zeitgenosse Leicesters, bestätigt, daß man ihn für einen geschickten Giftmischer gehalten habe.[54] "Leicester's Commonwealth" schreibt ihm nicht weniger als fünf Giftmorde zu.[55] Was indessen den Verdacht gegen ihn besonders bestärkt, ist der kaum anzuzweifelnde Mord, den er 1560 an seiner ersten Gemahlin, Amy Robsart, beging, als er im jugendlichen Liebesrausche nahe daran war, die Hand der Königin Elisabeth zu gewinnen.

Die von mir durchforschte Korrespondenz zwischen Leicester und seinem nach dem Thatorte, Cunmor Place, abgesandten Vetter Blount stellt sich als eine Spiegelfechterei dar, welche die dort anwesenden Verwandten der Amy Robsart und die Königin Elisabeth täuschen soll. Das Arrangement der verbrecherischen Handlung klappte nicht ganz: Blount wurde eher von Windsor, wo Leicester im Gefolge der Königin sich aufhielt, nach Cunmor Place gesandt, als der Bote, der sich offenbar verspätet hatte, von dort mit der Todesnachricht eintraf, was der erstere in einem Schreiben an seinen Herrn ungeschickterweise durchblicken ließ. Leicester selbst war weder

bei der Scheinuntersuchung über die Todesursache noch bei dem Begräbnis seiner Frau zugegen, obgleich er sofort nach Empfang der Todesnachricht die Überzeugung aussprach, daß die Welt ihn als den Mörder seiner Frau ansehen werde. Die Aufregung war allgemein, und nicht bloß in England. Der Domherr von Durham, Thomas Lever, gab dem Volksunwillen Ausdruck in einem an den Geheimen Rat gerichteten Schreiben, in welchem er eine „gebührende Untersuchung“ und „ein Rechtsverfahren, das zur öffentlichen Kenntnis gelange“, forderte. Es geschah nichts. Der Pariser Gesandte Throgmorton meldete der Königin, daß man sich am französischen Hofe erzähle, die Königin wolle „einen der Giftmischerei und des Mordes verdächtigen Menschen“ heiraten. Sein Kurier schrieb ihm zurück, die Königin habe Leicester gegen den Verdacht des Gattenmordes in Schutz genommen: „weder er noch einer der Seinigen sei bei dem Morde zugegen gewesen, außerdem sei die Sache in der Provinz untersucht.“ Burleigh aber, der eherne Kanzler, der immer wußte, was er sprach, richtete, als die Gefahr der Entwürdigung des englischen Thrones durch einen Verbrecher noch immer weiter drohte, 1566 ein Memorandum an die Königin über ihre, wie es scheint, beabsichtigte Verbindung mit Leicester, in welchem der vierte Grund dagegen euphemistisch lautete: „Er ist geschändet durch den Tod seines Weibes.“[56] — Daß solch ein Mensch bis an sein Lebensende der zweitmächtigste Mann im Reiche und der Liebling seiner Königin bleiben konnte, ist charakteristisch für diese und für ihre Zeit; man machte damals im allgemeinen wenig Aufhebens von einem frevelhaft beseitigten Menschenleben.

Ziehen wir das Resultat der vorstehenden Darstellung,

so ist weder das ehebrecherische Verhältnis zwischen Leicester und Lady Essex, noch ein an Walter Essex verübter Giftmord strikte zu erweisen. Jenes ist jedoch höchst wahrscheinlich, dieser nicht unwahrscheinlich. Thatsache aber ist, daß man allgemein daran glaubte. Und damit ist die Berechtigung der Annahme, daß Shakspere die dunklen Vorgänge in der Essex-Familie als Motiv für seine Hamlet-Tragödie verwertet haben könne, hinreichend gestützt.

Leicester hielt seine Ehe mit Lady Essex fast zwei Jahre geheim, offenbar, weil er seine Absichten auf Elisabeths Hand noch keineswegs aufgegeben hatte. Im Jahre 1578 mußte auf das Drängen des Schwiegervaters, Sir Francis Knollys, der den geheimen Verbindungen Leicesters wenig Bestand beimaß, die Trauung vor Zeugen wiederholt werden. Die Königin aber erfuhr davon erst 1579 durch den französischen Gesandten Simiers, als dieser über ihre Verbindung mit dem Herzog von Anjou unterhandelte und in Leicester den erbittertsten Gegner des Heiratsprojektes entdeckte.[57]

Aus dem späteren Leben dieses Mannes ist kein weiteres unerlaubtes Verhältnis bekannt geworden; wäre das der Fall gewesen, so würde "Leicester's Commonwealth" uns zweifellos davon berichtet haben. Die Ehe mit Lady Essex wurde auch durch die Ungnade der Königin, welche ihre Nebenbuhlerin an ihrem Hofe nicht duldete, nicht gestört, was man bei dem Charakter dieses Mannes hätte erwarten sollen. So scheint der wankelmütige Mensch in dieser schönen und liebevollen Frau endlich seine Befriedigung gefunden zu haben. In seinem Testamente heißt es von ihr: „Nach ihrer Majestät wende ich mich jetzt an meine liebe Frau und will ihr ein Vermächtnis aussetzen, das nicht so reichlich sein kann, als ich es wünschen

würde, aber so reichlich sein soll, als ich es machen kann, da ich in ihr immer ein treues, liebevolles und ein sehr gehorsames, besorgtes Weib gefunden habe; und so baue ich darauf, daß dieses mein Testament sie nicht weniger meiner eingedenk finden wird, wenn ich dahin bin, als ich ihrer eingedenk war, da ich lebte.“ [58] Wenn wir auch einen Teil dieser Worte mit dem allen Menschen in dieser Situation eigenen Bestreben erklären wollen, unter Beobachtung der besten Form und mit einem versöhnten Rückblick auf das Vergangene aus dem Leben zu scheiden, so scheint doch aus dem letzten Teile des Satzes so viel aufrichtige Liebe zu sprechen, daß wir in dem düsteren Lebensgemälde dieses Mannes hier endlich einen schönen Zug anzuerkennen haben.

Lady Leicester blieb ihrer Natur bis zum Ende treu. Sie war ihres im September 1588 verstorbenen Gatten doch nur zehn Monate eingedenk. Im Juli 1589 heiratete sie im Alter von 49 Jahren dessen Stallmeister, einen Sir Christopher Blount. [59] Da ihr Sohn Robert Essex um diese Zeit bereits eine hervorragende Rolle am Hofe der Elisabeth spielte, so kann es kaum ein Faktum geben, das die Sinnlichkeit und Leichtfertigkeit dieser Frau schlagender kennzeichnete. Daß sie außerdem auch anziehendere Seiten in ihrem Wesen hatte, beweisen zahlreiche Erwähnungen ihrer Person bei Collins und Devereux, nach denen sie im Verkehr mit den angesehensten Frauen des Landes stand.

Sie scheint ein besonders zärtliches Verhältnis mit ihrem Sohne Robert gehabt und einen nicht unbedeutenden Einfluß auf ihn ausgeübt zu haben. Nachdem dieser nach Vollendung seiner Studien drei Jahre in ländlicher Zurückgezogenheit gelebt hatte, war sie es, welche seine tiefe Abneigung gegen

seinen Stiefvater durch wiederholte Bitten und Vorstellungen besiegte und ihn veranlaßte, sich durch Leicester bei Hofe einführen zu lassen. Er hingegen nahm sich seiner Mutter der Königin gegenüber, als diese sich einmal im Zorne zu verletzenden Reden über jene hinreißen ließ, kräftig an und brachte Elisabeth sogar dahin, ihr eine Zusammenkunft zu bewilligen, die im ganzen friedlich verlief, aber nicht wiederholt wurde.[60]

Der dritte Gatte der Lady Essex wurde als beteiligt bei dem verfehlten Aufstande des Essex 1601 hingerichtet. Sie selbst lebte zurückgezogen auf ihrem Witwensitze Drayton Basset, beliebt bei dem Volke und den Armen der Umgegend, und starb vollkommen rüstig im Alter von 94 Jahren (1634).

2. Hamlets Vater und Graf Walter Essex.

Wenn wir nun, zu einem Vergleiche der Charaktere der Hamlet- und der Essex-Familie übergehend, mit dem alten Hamlet beginnen, so könnte die Frage aufgeworfen werden: wie kann denn ein Geist in der kurzen Zeitspanne seines Erscheinens Charakter entwickeln? — Die Frage ist sehr berechtigt; in den meisten Fällen würde der Versuch, aus den Worten eines Geistes das Denken, Fühlen, Wollen seines einstigen menschlichen Daseins zu entwickeln, zu nennenswerten Resultaten nicht führen. Da ein Geist vor allen Dingen als überirdisches Wesen charakterisiert werden muß, so dürfte die technische Schwierigkeit, in ihm gleichzeitig den früheren Erdenbürger zur Geltung zu bringen, den meisten Dichtern unüberwindlich sein. Die bisher nie erreichte und schwerlich je zu übertreffende Kunst Shaksperes aber macht in mehr als einem Falle das fast Unmögliche möglich.

Es war eine innere Notwendigkeit dieser Dichtung, zur Kennzeichnung der verzweifelten Lage Hamlets und des unüberbrückbaren Gegensatzes zwischen ihm und seinem Oheim unerläßlich, daß sein Vater nicht bloß vermittelst der mittelbar wirkenden Bemerkungen Dritter über ihn geschildert wurde, sondern vor unseren Augen, handgreiflich mit der ganzen Wucht seiner großen, edlen Persönlichkeit über den jämmerlichen Schurken, seinen Bruder, hinwegtrat. Der Geist mußte sich daher in längerer Rede entwickeln, und in dieser Rede ist die Mischung des Übernatürlichen und des Menschlichen eine so fein besonnene, kunstvoll gelungene, daß nur oberflächliche Beurteiler daran Ausstellungen werden machen können. Börne[61], der nach seiner Goethe-Kritik zu schließen soviel Anlage zur Kunstkritik mitbrachte, wie manche „modernen" Dichter zum Dichten, überträgt seine Abneigung gegen den ihm unerfaßbaren Hamlet auf dessen Vater und nennt ihn einen gern und viel sprechenden Kunstredner und, im Hinblick auf die nicht wegzuleugnende tiefe Wirkung seiner Rede, einen „verklärten Schauspieler". Ähnlich äußert sich die zum größeren Teile lange begrabene Shakspere-Kritik Tiecks[62]. Und Kreyßig[63], der über eine biedermännische Verwerfung des Hamlet-Charakters nicht hinauskommen konnte, hegt gewichtige Zweifel an der Thatkraft des „alten Herrn". Das sind indessen nur vereinzelte Urteile, die wenig zu bedeuten haben gegenüber dem, welches die höchste kunstkritische Autorität fällt, die wir besitzen. Lessing[64] betont die furchtbare überirdische Wirkung, die von diesem Geiste ausgeht.

Er erscheint in der Geisterstunde der Nacht und beginnt mit geheimnisvollen Andeutungen über die für menschliche Vorstellung unerträglichen Qualen, die er, ohne Beichte und

Vergebung, „in seiner Sünden Blüte hingerafft“, auszustehen hat. Mitten hinein in diese Schilderung wirft er die Aufforderung zur Rache und knüpft an sie unvermittelt die Kunde von seiner Ermordung. Die dann folgende Darstellung der Verführung der Königin und der Blutthat seines Bruders geschieht in großen Zügen, objektiv, frei von jeder menschlichen Beteiligung; sie tönt zu uns herab wie aus jener Höhe, wo der ewige Richter thront. Sie wird unterbrochen und schließt mit dem Hinweis auf die außerirdische Natur des Sprechenden, und selbst das Bild, das er braucht, von dem „feisten Kraut an Lethes Ufern“, ist der anderen Welt entnommen. Nachdem er den Glauben an sein übermenschliches Wesen durch die Schauer, welche die Art seines Erscheinens in Hamlet und in uns erregt, erweckt und durch seine Reden befestigt hat, hat er die Möglichkeit gewonnen, in der Darstellung und Behandlung der an ihm verübten Verbrechen seine menschliche Natur zum Ausdruck zu bringen: in dem, was er lobt und was er tadelt, was er seinem Sohne empfiehlt und wovor er ihn warnt, erkennen wir den alten Hamlet. Seine eheliche Liebe ist „würdig“, keusch und von keinem treulosen Gedanken befleckt gewesen; und tiefe Seelenqual bereitet ihm das Wissen, daß sein innig geliebtes Weib treulos, d. h., wie er die Sache in ihrem Kerne faßt, in ihrer „Wollust“ schwach genug gewesen ist, der Schlauheit und den Verführungskünsten eines „Wichtes“,

Den die Natur
So kümmerlich begabt, mit [ihm] verglichen,

zu unterliegen. Doch soll

Dänemarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand' und verdammte Wollust sein;

der Mord soll nicht ungestraft sich auf Dänemarks Königsthrone brüsten. Recht muß werden, wie zu seinen Lebzeiten, so auch nach seinem Tode.

Hast Du Natur in Dir, so duld' es nicht.

Das ehebrecherische Verhältnis muß gelöst, der Mord gesühnt werden durch den Tod des Verbrechers. Gegen seine Mutter aber soll der Sohn nichts unternehmen; die einzige Strafe für ihre Sünde sollen „die Dornen" sein,

Die scharf und stechend ihr im Busen wohnen.

Seine tiefe, unverwüstliche Liebe wacht, wie im Leben, so nach seinem Tode über dem schönen, schwachen Weibe; die Frau, die ihm die beiden höchsten Güter seines Daseins geschenkt hat, ihre Liebe und den herrlichen Sohn, soll um seinetwillen kein Leid erfahren, unter dem sie erliegen müßte. So tritt er noch einmal schützend vor sie hin, als der fassungslose Zorn ihres Sohnes sie bedroht, und verlangt von ihm, der „Schwachen" beizustehen in ihrer „Seele Ringen".

Aus den beiden Auftritten, in denen der Geist erscheint, ergiebt sich daher mit vollkommener Deutlichkeit, daß Shakspere in ihm das Mannesideal einer zivilisierten Zeit zeichnen wollte, welche die höchste Entwickelung der Männlichkeit nicht in der Stärke allein erkennt, sondern das Zartgefühl, das Mitleid mit der Schwäche, die Milde mit ihr vereint sehen will. Es ist falsch, wie Tschischwitz[65] es thut, das Reckenhafte im alten Hamlet ausschließlich zu betonen, in ihm und seinem Sohne die Vertreter zweier verschiedener Zeitalter zu sehen, eines heroischen und eines schwächlich entarteten, in dem Fechterkünste, Listen und Ränke die offene große That abgelöst haben. Solche tiefgehenden Wechsel pflegen sich nicht von einer Generation auf die andere zu vollziehen; und wie

könnte der feine Hamlet den rauhen Krieger als sein Ideal verehren? — Die weitere Charakteristik des alten Hamlet, die sich in den Urteilen anderer Personen über ihn vollzieht, bestätigt nur diese beiden Eigenschaften der Kraft und der Milde. Die Stellen, welche sich auf seine kriegerischen Thaten, sein mannhaftes Regiment beziehen, brauchen nicht erwähnt zu werden; wohl aber zwei Äußerungen Hamlets, welche die andere Seite seines Wesens ins Licht stellen, und die sich nur in der endgültigen Ausgestaltung des „Hamlet" finden, wie sie uns in der zweiten Quarto[66] von 1604 vorliegt. In der einen schildert er seinen Vater als Ehemann:

So meine Mutter liebend, daß er nicht
Des Himmels Winde ließ ihr Angesicht
Zu rauh berühren . . .

in der anderen — bei der Vergleichung der Bildnisse der beiden Brüder — die ganze Persönlichkeit. „Jupiters Stirn" weist auf das geistvolle Aussehen, den bedeutenden Verstand des alten Hamlet, „ein Aug' wie Mars" auf seinen kriegerischen Mut; aber das ernste männliche Antlitz ist von „Apollos Locken" umwallt, die verbunden mit dem tiefen, seelenvollen Blick der Augen ihm Wärme und Anmut geben:

Seht, welche Anmut thront auf diesen Brau'n!

Und mit dieser weicheren Seite seines Wesens hängt eine Grazie des Auftretens zusammen, eine Leichtigkeit und natürliche Eleganz der Bewegung, ähnlich

Des Götterherolds Haltung, wie er eben
Sich niederließ auf himmelnahe Höh'n.

Die betreffende Stelle der ersten Quarto, die vielleicht mit so vielen anderen verstümmelt ist, hebt farblos nur die kriegerische Tüchtigkeit und „alle Tugenden", die er besessen haben

soll, hervor. Wie man aber aus der zweiten Quarto nur den Recken herauslesen soll, ist mir nicht begreiflich.

Wir haben uns also unter dem alten Hamlet einen jener edlen Männer zu denken, wie sie der überlebende Geist des Mittelalters mit der hohen Kultur der Renaissance im Bunde so häufig schuf: Männer von kampfesfreudigem Mute und feurigem Thatendrange, aber zugleich feingebildet und tiefe Verehrer und Pfleger der das Leben verschönenden Künste — Männer, wie die ritterlichen Sänger Surrey und Sidney, wie die Southampton, Raleigh und Pembroke, oder wie die Häupter der Essex-Familie. Keiner aber steht dem alten Hamlet näher in der edlen Gesinnung, in der Kraft und Milde seines Handelns als Walter Essex. Beides sind Menschen von heldenhaftem Sinne und von einer weichen Menschlichkeit, die bei anderen, als sie es sind, als Symptom der Schwäche gelten könnte. Auch Essex hat nur ein Wort der „Klage“ über die „Schwachheit der Weiber“, von der er wahrscheinlich kurz vor seinem Tode unwiderlegliche und tief verwundende Beweise erhalten hat. Dem Feinde und Nebenbuhler, der den Willen und die Macht ihm zu schaden hat, der sein Familienglück zerstört, tritt er mit rücksichtsloser Schärfe entgegen; für den unschädlich gemachten Widersacher, den er durch die Hand seines mächtigen Freundes Burleigh verderben könnte, legt er ein gutes Wort ein. Daß er von der hohen Gesittung des Elisabethischen Hofes nicht unberührt geblieben ist, zeigt sich in dem Umstande, daß er selbst Dichter ist und seinen Sohn, wie der alte Hamlet den seinigen, der höchsten Bildung seiner Zeit teilhaftig werden läßt. Und der Wunsch, uns von der Erscheinung des alten Hamlet eine Vorstellung zu machen, könnte kaum besser befriedigt werden,

als durch den Anblick der straffen Haltung, des männlich schönen Kopfes mit dem ernsten und freundlichen Auge, wie sie das authentische Porträt des Walter Essex zeigt.

Der Bischof von St. Davids preist in seiner Rede an der Leiche des alten Essex dessen Belesenheit in der Bibel und in Geschichtswerken, seine Festigkeit in der Heraldik und fährt dann fort: „Er war von Natur der Sohn des Mars; in seiner Heldenhaftigkeit, seinem edeln Sinne, seinem hohen Mute ist er nur mit den alten römischen Feldherren zu vergleichen. Er ließ sich nicht ablenken von der Pflicht, Gerechtigkeit zu üben. Er war den Übermütigen und Anmaßenden ein Löwe, den Sanftmütigen und Bescheidenen ein Lamm.“ Diese Charakteristik können wir in den schönen Worten zusammenfassen, in denen sich Hamlets begeisterte Liebe zu seinem Vater ausspricht:

Nehmt ihn für All in All: er war ein Mann.

3. Hamlets Mutter und Lady Essex.

Shakspere malt seine Menschen streng realistisch: sie treten uns in seinen Dichtungen mit keiner größeren Durchsichtigkeit entgegen als im Leben. Sie sprechen und sie handeln; was aber ihre Reden und Handlungen für Ziele und Motive haben, das sagt er uns — wenigstens in seiner reiferen Zeit — für gewöhnlich nicht, das müssen wir uns selbst sagen. Er ist daher dem Auswege jener Schillerschen Monologe, in denen uns das Denken und das Wollen der Redenden mit glänzender Klarheit auseinandergelegt wird, abgeneigt[67]. Es gehört immer mehr oder weniger Menschenkenntnis zum Verständnis seiner Dramen, welche deshalb auch

nur zu einem kleinen Teile als Jugend-Lektüre zu verwerten sind, den späteren Jahren, dem ausgewachsenen Weltverstande aber einen immer köstlicheren Genuß gewähren. Ich möchte sogar behaupten, daß viele seiner dramatischen Personen zweiter und dritter Ordnung unserer Auffassung größere Schwierigkeiten bereiten, als wenn wir sie im Leben kennen lernten. Der Grund liegt darin, daß er ein künstlerischer Realist, d. h. weit davon entfernt ist, einen Abklatsch des alltäglichen Lebens zu geben, und untergeordneten Teilnehmern an der Handlung niemals — wie der modernste After-Realismus — Zeit und Raum gewährt, um sich mit ihrem Räuspern und Spucken auf der Bühne breit zu machen. Die Reden, die er solchen Personen in den Mund legt, sind daher alle — ganz im Gegensatz zum wirklichen Leben — von einer haarscharf treffenden Eigenart, sozusagen psychologische Orakelsprüche, die man mit allem Eifer studieren muß, wenn man des Dichters Absicht erfassen will. Von einer verschwemmten Charakteristik ist bei Shakspere so wenig die Rede, daß in seinen reifsten Dramen, wie „Macbeth", kaum ein Wort zu finden ist, das nicht einer dichterischen Absicht sein Dasein verdankte, das geändert und gebessert werden könnte. Nur eine Hilfe giebt er dem Leser, die das Leben dem Menschen auch gewährt: die in ihren Worten oder in ihrem Benehmen ausgedrückten Urteile anderer über die betreffende Persönlichkeit, welches selbstverständlich Shaksperes Urteile sind.

Einer jener Charaktere zweiter Ordnung, welche eine sehr verschiedenartige Auffassung gefunden haben, ist die Mutter Hamlets; und doch behaupte ich, daß dem tieferen Studium ihrer Reden sich ein mit wenigen, aber festen Pinsel-

strichen gezeichnetes, ganz bestimmtes Weiblichkeitsbild enthüllt, das durch die Urteile anderer und besonders durch die Art, wie diese ihr entgegentreten, nur bestätigt wird. Einige sind soweit gegangen, ihren Ehebruch in Frage zu stellen, weil Hamlet in der großen Szene mit ihr das betreffende Wort nicht ausspricht[68]. Es ist ihnen entgangen, daß ein so hochkultivierter Sohn, wie Hamlet, seiner geliebten Mutter wohl Vorwürfe wegen ihrer Sünde machen, niemals aber das entsetzliche Wort vor ihren Ohren nennen kann. Sie haben sich auch den Text nicht hinreichend angesehen: die ganz unzweideutige Darstellung des Geistes, sowie ein überdeutliches Wort in einem heftig erregten Monologe Hamlets und vor allem das eigene Schuld-Geständnis vor dem ersten Auftreten der wahnsinnigen Ophelia (IV, 5) schließen jeden Zweifel an ihrem Falle aus.

Dagegen ist die Frage nach ihrer Mitschuld am Morde ihres Gatten der Gegenstand ebenso lebhafter Kontroverse gewesen wie der Wahnsinn Hamlets oder die Keuschheit Ophelias. Der Dichter hat sie nämlich — und das ist wieder eine der eben erwähnten ähnliche zartsinnige Feinheit — nirgendwo ausdrücklich als unschuldig bezeichnet — wenigstens nicht in der zweiten Redaktion (1604).

In der 1. Quarto (1603) spricht sich Hamlet über das verübte Verbrechen offen aus:

Hast Augen Du? und kannst sie auf den lenken,
Der meinen Vater schlug, und Deinen Gatten?

Worauf sie antwortet:

Mag meine Seel' verderben: ich schwör's beim Himmel,
Ich habe nie um diesen grausen Mord
Gewußt.

Als Hamlet sie am Schlusse der Szene um ihre Beihilfe in seinen Racheplänen bittet, verspricht sie diese. Die Verräterin ihres ersten Mannes verbindet sich also mit ihrem Sohne zur tötlichen Verfolgung ihres zweiten. Aufgeklärt über den erheuchelten Wahnsinn Hamlets, schildert sie doch dem Könige, um ihn zu täuschen, dessen wahnsinniges Benehmen noch ausführlicher, als es in der 2. Quarto geschieht; worauf dann freilich die Arglosigkeit, mit der sie ihren Sohn auf des Königs Befehl nach England ziehen läßt, nicht verständlich ist. Als dann später Horatio in einer Szene, welche in der 2. Quarto gar nicht vorhanden ist, die über die abenteuerliche Fahrt Hamlets und den Anschlag des Königs auf sein Leben erhaltenen Nachrichten ihr mitteilt, dankt sie Gott für ihres Sohnes Errettung, desavouiert die „Schurkerei" ihres Mannes und verspricht, dem letzteren wegen seines leicht erregbaren Argwohns eine Zeit lang noch freundlich zu begegnen. Diese Königin mit ihrem plötzlichen Parteiwechsel, mit ihrem unvermitteltem Übergange aus der Liebe zum Haß, mit ihrer Fähigkeit zur Heuchelei, die weiß Gott welchem jugendlichen Anlauf nach der Gestaltung des Hamlet-Problems ihren Ursprung verdankt, ist von viel derberer Konzeption und Zeichnung als die uns bekannte Königin der 2. Quarto[69]. Und diese zarte, schwächliche Frau sollte des Mordes schuldig sein, wenn jene unschuldig ist?

Im Gegenteil: ihr ganzes Verhalten ihrem Manne und ihrem Sohne gegenüber von der Schauspiel-Szene ab wird nur verständlich, wenn wir sie uns nicht bloß unschuldig, sondern bis ans Ende des Stückes in Unkenntnis des Mordes denken. Als der König, von dem Anblick des Bühnenmordes erregt und von der drohenden Haltung Hamlets erschreckt,

aufspringt, fragt sie erschreckt: „Was ist meinem Gemahl?“ Eine Mörderin, die in solcher Situation ihre Selbstbeherrschung behalten könnte, während der Mann sie verliert, müßte eine Lady Macbeth sein; unsere schwache Königin wäre vernichtet gewesen. — In seinem Zimmer angekommen, muß der König ihr über seine plötzliche Fassungslosigkeit Auskunft geben: er wird es unerhört finden, daß Hamlet in ihrer Gegenwart ein Stück aufführen lasse, das ein ganz ähnliches Verhältnis wie das ihrige im Zusammenhange mit einem Morde darstelle. Was sollen die Hofleute denken? Sie werden meinen, Hamlet habe ihn im Verdachte eines so furchtbaren Verbrechens, und werden selbst Verdacht schöpfen. So tritt denn die Königin ihrem Sohne mit den ganz ernst und aufrichtig gemeinten Worten entgegen: „Hamlet, Du hast Deinen Vater schwer beleidigt.“

Sie hat in ihrer Verstandesschwäche Hamlet immer für wirklich wahnsinnig gehalten:

> Seht nur den armen Schelm (the poor wretch), wie traurig er
> Dort lesend kommt.

Als er sie dann so wild anläßt, glaubt sie in der That, daß ihr eine körperliche Gefahr von ihm drohe, und ruft um Hilfe. Die Tötung des Polonius vermehrt ihre ängstliche Aufregung, so daß sie den Worten, die Hamlet ihr entgegenschleudert:

> Ja, gute Mutter, eine blut'ge That,
> Beinah' so schlimm, als einen König töten
> Und in die Eh' mit seinem Bruder treten

keinen Sinn unterlegen kann und nur mechanisch wiederholt:

> Als einen König töten?

Die folgende Strafrede Hamlets wegen ihres Ehebruches kann sie freilich nicht als Wahnsinn anmuten; sie sinkt unter

ihrer zermalmenden Wucht, Schonung flehend, zusammen. Als er dann plötzlich sich von ihr abwendet und scheinbar ein Wahnbild seines Deliriums anredet, atmet sie erleichtert auf: „Ach, er ist doch wahnsinnig!“ Nur der Wahnsinn hat aus ihm gesprochen; der König ist ja ein ganz anderer Mensch, als Hamlet in ihm sieht. Die Warnungen des nunmehr mild und eindringlich sprechenden Sohnes, seine Worte nicht als eine Äußerung des Wahnsinnes aufzufassen, sind vergeblich. Was sie in dieser Szene an Hamlet erlebt hat, charakterisiert sie in der Begräbnis-Szene, als er mit Laertes in Ophelias Grabe ringt:

'S ist reiner Wahnsinn:
So tobt in ihm der Anfall eine Weile,
Alsdann, geduldig wie das Taubenweibchen, ...
Sitzt er versenkt in Schweigen.

Dieser Glaube ist ihr äußerst bequem: er entbindet sie von der Pflicht, die Verhältnisse in dem furchtbaren Lichte zu sehen, das ihr Hamlet angezündet hat, und mit der Ausführung der guten Vorsätze, die sie ihrem Sohne gelobt, Ernst zu machen. Wie könnte auch eine That, wie die Ermordung des Polonius, anders erklärt und besser entschuldigt werden als durch den Wahnsinn Hamlets? — So ist denn der Bericht, den sie dem Könige von seinem Zustande erstattet, nicht erlogen, wie bei der Königin der ersten Quarto, sondern ihrer Überzeugung entsprechend. Sie ahnt nicht, daß ihr Gatte Böses gegen ihren Sohn im Schilde führen könnte und ist mit dessen Sendung nach England einverstanden: mit dieser Blutschuld belastet, darf er nicht in Dänemark bleiben; und — wenn sie ihn nicht mehr sieht, wird sie vielleicht die Erinnerung an die fürchterlichen Worte, die er zu ihr gesprochen,

verlieren, vergessen und wieder ruhig werden. So thut sie keinen Schritt, um die Entfernung ihres Sohnes zu verhindern. In ihrer peinvollen Lage ist ihr der Mitschuldige ihrer Sünde die einzige Stütze, und die Unterredung mit Hamlet ändert mit nichten ihr liebevolles Verhältnis seinem Onkel gegenüber. Es ist vielmehr das einzige Mal, wo ihre gewohnheitsmäßige Sanftmut dem Zorne Platz macht, als sie des Claudius Leben von den „falschen (den gegen ihren zweiten Gatten treulosen!) Dänenhunden" bedroht sieht; sie weicht ihm nicht von der Seite und tritt mit ihren schwachen Kräften für ihn ein. — So ist denn die Ansicht derer, welche sie zur Mitwisserin des Mordes machen [70], ganz unhaltbar.

Aber auch diejenigen sind im Unrecht, welche meinen, daß Shakspere ihre Schuld oder Unschuld absichtlich zweifelhaft gelassen habe [71]. So etwas darf man einem Dichter, der überall den feinsten sittlichen Takt zeigt, nicht zutrauen. Eine Frau, die in einem Augenblicke der Schwäche ihr heiliges Gelübde gebrochen hat, verliert das Anrecht auf die Achtung der Ihrigen; neben diesem Fehler aber, der ihren Fall verursachte, kann sie Eigenschaften besitzen, die ihr ein mitleidsvolles Interesse, eine schmerzliche Liebe sichern. Das gemeine Verbrechen des Mordes, das ohne Gemütsroheit unausführbar ist, ist geeignet, alle zarteren Empfindungen dem Frevler gegenüber zu vernichten oder wenigstens ihre Äußerung zurückzudrängen. Der Anblick eines Hamlet, welcher der Mörderin seines edlen Vaters die tiefinnere Anhänglichkeit verriete, die er der Ehebrecherin bewahrt, würde empörend sein. Hätte Blutschuld auch auf seiner Mutter gelegen, dann wäre die geheimnisvolle Macht, welche seine rachbegierigen

Hände band, ihm sicher nicht verhängnisvoll geworden, und die Tragödie wäre ungeschrieben geblieben. So hat denn Shakspere auch den letzten Schatten der Möglichkeit eines solchen Verbrechens, der auf der roheren Königin der 1. Quarto noch ruht, in der 2. hinweggewischt. Die direkte Versicherung, daß man ein Verbrechen nicht begangen habe, schließt die leise Anklage in sich, daß man es unter Umständen vielleicht doch hätte begehen können. Deshalb versetzt Shakspere die zarte, gute Königin der zweiten Redaktion gar nicht in die Lage, sich gegen die sinnlose Zumutung des Mordes verteidigen zu müssen [72].

Auch ihren Ehebruch hat Shakspere sich bemüht in dem mildesten Lichte erscheinen zu lassen. Daß der Sieg des Claudius nicht leicht gewesen ist, sagt uns der Geist, der ihn der „Hexerei seiner geistigen Gewandtheit (witchcraft of his wit) und seinen Verrätergaben" zuschreibt und sein Erstaunen ausspricht, daß diese verruchten Gaben „so", d. h. selbst solche Frauen wie seine Königin, verführen können. Und um jede derbere Auffassung ihrer nicht wegzuleugnenden Sinnlichkeit fernzuhalten, versetzt er sie in ein inniges Verhältnis zu der unschuldsvollen Ophelia. Dieser feine Zug macht es so unmöglich, in der Königin eine von Sinnlichkeit ausschließlich beherrschte Frau zu sehen, als es unmöglich ist, daß unzüchtiger Sinn, zumal in reiferen Jahren, und Keuschheit sich gegenseitig anziehen. Die Königin liebt diese holde Frauenknospe, wie man nur eine Tochter lieben kann — sie liebt alles Zart-Schöne, während das Erhaben-Schöne, wie ihr Verhältnis zu ihrem ersten Gatten beweist, sie nicht fesseln konnte. Den Stolz ihres Mutterherzens, ihren Hamlet, hält sie nicht für zu gut, um der Gatte dieses Mädchens zu werden. Ihre sonst nicht

tiefe Empfindung erhebt sich zu unerwarteter Höhe, als sie den Tod der Armen berichtet; und den zartesten, sprechendsten Gruß sendet sie ihr mit den Blumen ins Grab hinab:

Der Süßen Süßes!

Es ist eine Wahlverwandtschaft zwischen diesen beiden Frauen, die weniger auf ihrer Sinnlichkeit beruht, als auf ihrer widerstandslosen Schwäche, deren schöne Kehrseite eine echt weibliche Hingebung ist.

Haben wir bisher die für die Handlung wesentlichsten Seiten ihres Charakters zu erkennen gesucht, wie sie dieselben, seit der Schauspielszene mehr im Vordergrunde der Vorgänge stehend, enthüllt, so betrachten wir jetzt die Königin der beiden ersten Akte. Die verstümmelte 1. Quarto bietet in diesem Teile nicht mehr als 12 ziemlich bedeutungslose Zeilen zu ihrer Beurteilung; in der 2. spricht die Königin auch nicht mehr als 38 Zeilen, von denen indessen jede charakteristisch treffend ist. Mit vollkommener Deutlichkeit tritt uns aus diesen wenigen und kurzen Reden das Bild einer Frau von gleich oberflächlichem Denken und Fühlen entgegen.

Welche Empfindungs- und Verstandesschwäche verraten gleich die ersten Worte, in denen sie — gerade sie — den Versuch macht, ihren Sohn über den Verlust eines Vaters zu trösten, der ihr alles hätte sein sollen und so wenig gewesen ist. Abgesehen von den für sich sprechenden Plattheiten, in denen sie sich bewegt — „Alles, was lebt, muß sterben“ — muß man doch aus diesen Worten schließen: sie sieht nicht ein, daß der trauernde Hamlet ihr ein lebendiger Vorwurf ist; sie fühlt nicht, daß ihr Mund gerade vor ihm verstummen muß. Ihre Beschränktheit erhält ein besonderes Relief durch die gleich darauf folgende glänzende Rede des

Königs, in der er sich zu einer Art von moralischer Entrüstung erhebt über die an sich natürliche, ihm aber — unfromm (!) und unmännlich erscheinende Trauer Hamlets und sicher das Allerbeste sagt, was man von einem sittlich so unhaltbaren Standpunkte sagen kann. Aus Mangel an eigenem Gefühl versteht sie die Gefühle des Sohnes nicht. Sie versteht ihn wieder nicht, wenn sie glaubt, daß seine spätere scheinbare Geisteszerrüttung ihren Grund bloß in dem „Tode seines Vaters und ihrer überschnellen Heirat" habe, und wenn sie dann — lauter Züge der 2. Quarto allein — mit großer Leichtigkeit ihre Ansicht ändert und des Polonius Diagnose auf Liebeswahnsinn für richtig hält. Der König, der sich einer intimen Bekanntschaft mit seinem Neffen sicher nicht rühmen kann, durchschaut ihn viel leichter: er denkt nicht daran, daß Hamlets Geistes-Konstitution schwach genug sein könnte, um durch die Nichterhörung seiner Liebe desorganisiert zu werden; er ahnt, daß zu dem, was seine Melancholie veranlaßte, etwas Neues hinzugetreten sein muß, um eine solche Ausartung zu bewirken, und nachdem er Hamlets Gespräch mit Ophelia belauscht, weiß er, daß der Sohn des gemordeten Bruders seinen Wahnsinn nur heuchelt. Die arme Königin hält ihn bis ans Ende für wirklich wahnsinnig.

Hier ist eine Mutter, die der köstlichen Gabe des Mutterherzens, den Sohn geistig und seelisch zu durchdringen, in ihm ein zweites Leben zu leben, bar ist. — Ärmster Hamlet! Er wird nicht geliebt wegen seines großen, ruhigen Denkens, wegen seines tiefen Gemüts, wegen seiner noblen Gesinnung, wegen seiner Treue und Wahrhaftigkeit, sondern wegen seiner äußeren Vorzüge; er ist schön, in allen männlichen Übungen

geschickt, ritterlich und ein feiner Hofmann; er ist so lieb und gut zu ihr und — gar nicht dumm! — So ging es seinem Vater auch. Was nützt es, seiner Mutter vorzuwerfen, daß sie „des schönen Berges Weide verlassen und sich im Sumpf gemästet habe“. Der von lachendem Grün verhüllte Sumpf war ihr eine üppige Wiese. Auch zu ihrem ersten Gatten konnte die Königin in kein innerliches Verhältnis treten: er stand zu hoch für sie. In ihrer zarten Schönheit, in der natürlichen Liebenswürdigkeit und Hingebung ihres Wesens war sie ein sorgsam zu behütender Schmuck seines Lebens; die Genossin seiner Arbeiten und Pläne war sie nicht. Ihr zweiter Gatte, dessen verderbte Natur zu durchschauen sie unfähig ist, steht ihr näher; an den niederen Interessen dieser gewöhnlichen Seele kann sie teilnehmen, in seinem Leben ist sie mehr als ein Schmuck. Und er ist gewiß jünger und lebhafter, lustiger und viel galanter als ihr erster Gatte, und — gar nicht häßlich.

So liebt sie denn ihren Sohn, soviel sie kann, in ihrem impulsiven, leicht erreglichen, zärtlichen Herzchen. Und diese Liebe äußert sich in schlagend charakteristischer Art: es thut ihr so leid, daß ihr Hamlet den Verstand verloren hat, „der arme Schelm“. — Man denke sich daneben den wortlosen Jammer eines echten Mutterherzens über die unheilbare Erkrankung ihres Einziggeliebten! — Hamlet liebt Ophelia? — Dann soll er sie auch besitzen, das süße Täubchen. Da giebt es kein praktisches Bedenken, wo das Glück ihres Lieblings in Frage kommt. — Hamlet erregt sich in dem Wettfechten und wird heiß. Sie ruft ihn zu sich: „Komm, laß den Schweiß Dir wischen!“ Darin liegt eine rührend kindliche Zärtlichkeit; tiefe Liebe ist das nicht. —

Das ganze Stück hindurch äußert die Königin kein einziges unzartes oder heftiges Wort (außer dem einen oben genannten); alles, was sie sagt und thut, bezeugt ihre von Natur freundliche Gemütsart. Am liebsten wäre es ihr, wenn das ganze Leben glatt und sanft wie ein Wiesenbach dahinflösse; und alles, was an ihr liegt, thut sie, um jeden Anstoß zu vermeiden, jede Feindseligkeit fern zu halten. Charakteristisch für eine solche Natur ist der tiefe Abscheu vor allem Gewaltthätigen, die nervöse Furcht davor, wie wir sie in der Szene mit Hamlet, bei dem Aufstande des Laertes, an dem Grabe der Ophelia beobachten können. Als sie vergiftet niedersinkt, erklärt der König, sie fiele in Ohnmacht, da sie kein Blut sehen könne (Hamlet ist verwundet). Und so zart, wie sie selbst überall auftritt, so rücksichtsvoll wird „die schöne Majestät von Dänemark“ von allen, die ihr nahen, behandelt.

Wir haben in der Königin eine von jenen Frauen zu sehen, wie sie die Natur, von einer weichlichen Erziehung unterstützt, öfters hervorbringt: von unbedeutender Geistes- und Gemütsanlage, willensschwach, aber hold und liebenswürdig, gleiten sie in rührender Unkenntnis über die Abgründe und Greuel des Lebens hin; glücklich und glückverbreitend, solange sie auf gebahnten, blumigen Pfaden wandeln; hilflos vor den feindseligen Gewalten des Daseins, die Kraft zu ihrer Überwindung verlangen; verloren vor fremder Energie, List, Verführung; vom Unglück zermalmt. Die Königin hat genau so viel Verstand, um ihrer gesellschaftlichen Stellung als Frau des Herrschers und den Anforderungen des alltäglichen Lebens genügen zu können. Statt der Gemütstiefe hat sie Sensibilität mit ebenso schnell verfliegenden wie erregten Empfindungen; eine angeborene innere Grazie, einen ästhe-

tischen Takt, dem alles Häßliche — und alles Maßlose, Rohe ist häßlich — zuwider ist; und eine harm= und kritiklose Freundlichkeit, anerzogen durch ein dauernd leichtes, kampf= und sorgenfreies Leben. Denken wir uns zu diesem Wesen ein verhältnismäßig jugendliches Alter — etwa die Mitte der Dreißiger — und eine üppige Körperschönheit, so ist sie eine Frau von unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit selbst für tiefere Naturen, wie der alte Hamlet und sein edler Sohn. Zu unwandelbar zeichnet Shakspere beider Liebe, zu vernichtend den Schmerz über ihre Untreue, als daß ein Zweifel daran möglich wäre. Mit solcher Zartheit und Milde behandelt sie der Dichter, als ob er selbst Pietätsrücksichten gegen sie zu nehmen hätte. Unbekannt mit dem Verbrechen, das die Folge ihres Ehebruchs gewesen ist, hat sie das ganze Stück hin= durch keine Ahnung von dem furchtbaren, ihr ganzes Geschlecht und alle ihm Nahestehenden in den Abgrund reißenden Ver= hängnisse, das ihre Sünde heraufbeschworen hat, und stirbt, als ihr zum erstenmale ein Licht aufgeht über die wahre Natur des Mannes, dem sie sich ergeben. So ist denn Widerwillen und Abscheu nicht im entferntesten die Empfindung, welche die Königin nach des Dichters Absicht erregen soll: es ist Mitleid mit ihrer Schwäche.

Die Geschichte überliefert verhältnismäßig wenig charak= teristische Züge der Lady Essex; was aber von ihrem Wesen, ihrem Handeln bekannt ist, entspricht vollkommen dem hier gezeichneten Bilde der Königin: ihre Schönheit und Sinn= lichkeit, ihre Urteilsschwäche, die sie aus den Armen des edelsten Mannes zu einem Schurken hinzieht, die feste Über= zeugung von der Schuldlosigkeit dieses Menschen, auf Grund deren allein sie eine Annäherung zwischen ihm und ihrem

großen Sohne erreichen kann; die zärtliche Liebe, mit der sich Mutter und Sohn gegenseitig umfassen, und der weibliche Zauber ihrer Persönlichkeit, der die entgegengesetztesten Mannesnaturen zur Huldigung zwingt und trotz ihrer anstößigen Heirat die Liebe der Gleichstehenden ihr bewahrt.

4. König Claudius und Graf Leicester.

Gedankenscheue Geistreichelei hat gewisse selbstherrliche Kritikaster auf dem Abwege der Goetheschen Hamlet-Auffassung so weit geführt, die Eigenschaften, welche der Held dieser Tragödie nach ihrem Urteil nicht besitzen soll, die heldenhaften, seinem Widersacher, dem Könige Claudius, anzudichten. Anthropologisch interessant ist es, festzustellen, welchen Umfang bei Börne, der als Lehrer des Volkes noch immer von vielen hoch geschätzt wird, die Verwirrung des sittlichen Denkens erreicht.

„Er (Claudius)“, sagt er, „ist ein vornehmer Geist, dem sein untergebenes Gewissen nur in der stillen Zurückgezogenheit vertraulich nahen darf.“ — Das ist genau die „übermensch“liche Vornehmheit des wahnsinnigen Nietzsche, die in trüben und hohlen Köpfen heute so viel Unheil anrichtet, die Vornehmheit gänzlicher Gewissenlosigkeit. — „In seinen letzten fürchterlichen Augenblicken, am Rande des Todes, verläßt der König den Menschen nicht, dankbar für die reichen, erhaltenen Opfer“. — Er meint die beiden Morde, für welche der König Claudius dem Menschen Claudius seine dankbare Anerkennung ausspricht. — „Er (der König) begleitet ihn (den Menschen) hinüber in die andere Welt, hinauf zu jenem Richter, ihn dort zu verteidigen. Wir

dürfen hoffen“ — in dem „wir“ liegt eine enorme Unverschämtheit — „der gnädige Gott werde dem Menschen verzeihen, was der König begangen hat [73].“ — Ist das gleich Wahnsinn, hat er doch Methode.

Wie wenig Heldentum Claudius in sich hat, zeigt sich sehr deutlich, wenn wir ihn an Macbeth messen. Beide schrecken in der Befriedigung ihrer Besitzgier vor keinem Mittel zurück; das Prinzip aber, nach dem sie handeln, ist ein wesentlich verschiedenes. Macbeth denkt: wenn ich lebe, will ich nirgends ein Hindernis für meine Kraft- und Macht-Entfaltung dulden; oder sterben. Claudius: ich will leben; leben aber heißt so viel besitzen, als man ohne Verlust des Lebens erraffen kann; der Tod, der Führer zu einem besitz- und genußlosen Zustande, ist schrecklich. — Dieser Unterschied des Denkens macht Macbeth zum Helden, Claudius zum erbärmlichen Wicht. Der Held kennzeichnet sich eben durch die gänzlich rücksichtslose Energie seines Strebens und durch die Höhe des Einsatzes.

Einige Kritiker finden, daß mit dieser allgemein herrschenden Auffassung des Königs sein Verhalten in der Aufruhrszene im Widerspruch stehe. Sie verwechseln die Dreistigkeit, die illegitime Schwester des Mutes und intime Genossin der Feigheit, mit dem Mute selbst und vergessen, daß die Dreistigkeit des Claudius, wie vieler anderen feigen Schurken, den festen Rückhalt einer sicheren Menschenkenntnis hat. Der König weiß sehr wohl, daß unbesonnene Hitzköpfe, wie Laertes, gefährlich werden können, wenn man Furcht vor ihnen zeigt; durch ruhiges, überlegenes Entgegentreten aber leicht zu zügeln und zu lenken sind. Da er nun thatsächlich an dem Tode des Polonius unschuldig ist, so wäre es eine

mit seiner sonstigen Geriebenheit unvereinbare Dummheit, wenn er seine schauspielerische Fähigkeit zu hochgeschwungener Rede nicht verwertete, sondern furchtsam zurückwiche vor einem hirnlosen Draufgänger, einem moralischen Kinde, wie Laertes. Den Erfolg seines Verfahrens —

Nun sprichst Du wie ein gutes Kind, Laertes —

sieht er von Anfang als sicher voraus.

Welches die Absicht Shaksperes mit dieser Charakterschöpfung gewesen ist, ergiebt sich mit vollkommener Sicherheit, wenn wir den Fengo der Sage daneben stellen. Fengo überfällt seinen Bruder in wachem Zustande und tötet ihn in offenem Kampfe; Claudius beschleicht ihn im Schlafe und träufelt ihm Gift ins Ohr. Fengo will sich verteidigen, als Hamlet als Rächer ihm gegenübertritt, und kann es nicht. Claudius könnte und müßte sich verteidigen, als Hamlet das Schwert auf ihn zückt, aber thut es nicht. Er läßt sich niederstechen, wie ein wehrloses Weib um Hilfe heulend, und läßt sich schließlich sein eigenes Giftgebräu in den Schlund schütten. Man vergleiche diesen hündischen Tod mit dem Sterben Richards III oder Macbeths! Auch sonst tritt seine Ängstlichkeit wiederholt hervor. Wenn er von der Ermordung des Polonius hört, so scheint die Bemerkung, die ihm diese That entlockt, ganz natürlich und einwandfrei:

Mich hätt's getroffen, wär' ich dort gewesen.

Ein *Held* aber, den wir uns mit Todesfurcht belastet nicht wohl vorstellen können, hätte seinem Gedanken keine Worte gegeben. Daß Hamlet auf irgend einem Wege von ihm beseitigt werden muß, ist selbstverständlich; daß er aber, bis dies geschehen, „ihm wie die Hektik im Blute rast“, ist wiederum *seines* „Fleisches Erbteil“. Und als Hamlet vor

seiner Abreise zur Abschiedsaudienz erscheint, tritt er von Wachen umgeben (attended) auf. Was wir von dem Heldentum des Königs zu denken haben, zeigt sich uns aufs handgreiflichste in der Gebetszene, wo er uns ohne jede Maske, in häßlicher Nacktheit entgegentritt. Nicht das ist ihm als Schwäche anzurechnen, daß er durch das Schauspiel von der Höhe der Selbstgewißheit in die hilfloseste Verzweiflung momentan hinabgeschleudert wird; daß auch er einmal das Bedürfnis nach innerer Einkehr, nach Unterredung mit dem Höchsten spürt, ist vielmehr einer der wenigen schönen Züge in dem entsetzlichen Gemälde dieses Menschen. Ist er nun aber ein Mann, dann muß ein Entschluß aus dieser Krise hervorgehen: entweder er verwirft die Versöhnung mit dem Himmel und lebt weiter in dem Genuß der schlimm gewonnenen und schlimm zu sichernden Güter — das wäre heldenmäßige Schlechtigkeit — oder er wirft Krone und Weib von sich und endet in Wahrheit tragisch. — Aber o weh! der Tod ist ihm der Übel furchtbarstes, Weib und Krone aufgeben heißt für ihn nicht leben und — auf dem Wege des Verbrechens weiter schreiten, das möchte er ja so gern vermeiden! — Was soll er thun, wo nur zwei Wege ihm offen stehen und beide ihm gleich ungangbar sind? — Er wird sich durchzuwinden suchen. Nur noch der eine Hamlet — so kalkuliert sein krämerischer Sinn sich sein Himmelskonto zurecht — dann die energische Reue, das Kirchengehen, das Fasten, das Klostergründen, das Nächstenlieben — — „vielleicht wird dann noch alles gut!" — Die Pointe seiner Auseinandersetzung mit Gott ist das Winseln über die Härte des Geschickes, das ein neues Verbrechen als den Preis für die Bewahrung seiner geraubten Güter setzt; daß er seinen

Raub nicht verteidigen, daß er ihn aufgeben sollte, daran denkt er auch vor dem Antlitze des Höchsten im Ernste gar nicht.

Und nun denke man zurück an den König des ersten Aktes, wo er im Sonnenschein des Gelingens jene glänzende Rede hält, geeignet nicht bloß seinen Hofschranzen, sondern auch einigen nachlebenden Kritikern die Meinung von seinem freien Denken, seiner geistigen Kraft und Größe, und von Hamlets schwächlicher Sentimentalität und Kleinheit beizubringen, eine Rede freilich, die eine sittlich unhaltbare These verteidigt und auf welche Hamlet die einzig würdige Antwort giebt — nämlich keine. — — Die Maske fällt, und wir erblicken das häßlich zerrissene Innere eines Verbrechers, eines vor der Strafe zitternden Feiglings, eine widrige Mißgestalt unter der nachgeäfften Majestät, unter dem goldglänzenden Gewande Verwesung.

Die Schwäche seines Willens, seine Angst vor Gefahr und Tod setzt seinem Verbrechertum die Grenze, und es ist falsch, ihn mit so gefährlichen, weil unbedenklichen, Missethätern, wie Franz Moor oder Jago, auf eine Stufe zu stellen. Er ist allerdings durch eine verkrüppelte Beanlagung zum Verbrechen befähigt. Er ist arm an Geist. Zu der Erkenntnis von der Notwendigkeit der Ideale für ein menschenwürdiges Dasein hat er sich nicht aufschwingen können. Alles Handeln aus einer Idee heraus, nach einer Idee hin, die Selbstaufopferung für eine Idee, für die Verwirklichung eines schönen Zukunftsbildes, zu der alle Heilande und Beglücker der Menschheit bereit sein mußten, ist ihm unverständlich, abgeschmackt, bemitleidenswert. Seine niedere Verstandesbegabung hat ihn nicht weiter geführt als zu der Einsicht, daß

der einzige Inhalt des Strebens hier unten das Ich, das einzige Ziel irdischer Besitz sein müsse. Menschen wie er, die zu dem geistigen Aufschwunge großen Handelns unfähig sind, werden gerade durch ihre kleinliche Verstandesgabe, deren Thätigkeit immer auf das beschränkte Gebiet` ihrer nächsten persönlichen Interessen konzentriert bleibt, die gefährlichsten Gegner geistig bedeutender Menschen. Immerfort sich mit einem kleineren oder größeren Rechenexempel tragend, dessen Resultat eine Erhöhung ihres persönlichen Wohlbefindens sein soll, müssen sie schließlich vollendete Rechenkünstler des Erfolges werden und Nebenbuhler überwinden, die für solche kleinliche Beschäftigung weder Zeit noch Trieb haben, zumal ihnen, den Pietät- und Sittelosen, eine viel größere Auswahl der Mittel zu Gebote steht und ihrer Sucht nach Besitz kein Sittengesetz den Weg vertritt. So müssen der große Hamlet und sein hoffnungsvoller Sohn durch denselben erbärmlichen Gesellen fallen, über dessen Ärmlichkeit diese Geistesaristokraten mitleidig oder verachtend hinwegsahen.

So arm sein Geist ist, so kümmerlich ist sein Gefühlsinstrument: es hat nur wenige Töne, und der tiefste, mächtigste, der die Dissonanzen des Lebens übertönt und mildert, fehlt ihm ganz. Adam Smith gründet seine Moraltheorie auf die Reflexempfindung der Sympathie, des unwillkürlichen Mitfühlens fremder Schmerzen, welches durch das Mitleid zur Menschlichkeit führt. Des Königs Seele ist stumpf gegen jede sympathetische Wirkung: beim Anblick fremder Leiden schüttelt kein Schauder das eigene Gebein; er besitzt die Härte und Grausamkeit des geborenen Verbrechers.

Wenn er sein schurkisches Vermögen nun dennoch so sparsam in That umsetzt, so ist der einzige Grund hierfür

in seiner Angst vor irdischer und himmlischer Strafe zu finden. Wo sein Egoismus, seine Besitzgier nicht anders befriedigt werden kann, muß es durch ein Verbrechen geschehen; aber mehr Verbrechen, als er zur Erreichung seiner materiellen Ziele für absolut notwendig hält, will er nicht begehen. Von der Gesinnung Richards III., der leichthin in souveräner Laune das Leben seiner Mitmenschen opfert, ist er ebenso weit entfernt, wie von dessen Furchtlosigkeit und Willenskraft. Er ist eben ein armseliger Geselle durch und durch.

Nur eine Seite in seinem Wesen, die ihm mehr als einen Freund gewonnen hat, scheint dieser Zeichnung zu widersprechen: das Verhältnis zu seiner Königin. Der zarte Ton, in dem er das ganze Stück hindurch zu und von seiner Gemahlin spricht; die Sorge, mit der auch er, wie der erste Gatte, über ihrer Ruhe und ihrem Wohlbefinden wacht; die Ängstlichkeit, mit der er jede Kenntnis seiner bösen Ränke und Thaten von ihr fernzuhalten bemüht ist; die Furcht, sie sich zu entfremden, die ihn bei seinem Verfahren gegen Hamlet so verhängnisvoll beeinflußt: alles Züge einer tieferen Neigung, sind aus einem sinnlich egoistischen Triebe allein nicht zu erklären. Ein „realistischer" Shakspeomanen-Töter wird hier wieder einen Widerspruch in der Charakteristik konstatieren; er wird hier jenen verirrten Strahl der Menschlichkeit finden, mit dem Shakspere die kalten Züge mehr als eines Verbrecherantlitzes so inkonsequent erwärmt und erleuchtet — man denke nur an die alles hingebende Liebe der hartherzigen Lady Macbeth für ihren Gatten. — Verirrt? O nein. Auch die kalte, harte Natur sucht in der Öde eines durch Sinnen- oder Machtgenuß nie auszufüllenden Daseins nach dem warmen Rückhalt aufrichtiger Liebe; sie dankt dem Wesen, das ihr

solchen Ruheplatz der Seele gewährt, mit einer Zärtlichkeit, die um so inniger ist, als sie nur an diesem einen Gegenstande sich verbraucht. Das schöne, zarte, harmlos gute, gleichmäßig liebevolle Weib ist der Seele des Königs nach den häßlichen Aufregungen eines roh=egoistischen Lebenskampfes ein süßes Labsal, beruhigend und erfrischend. Sie ist ihm mehr als eine Befriedigung seines verliebten Begehrens; sie ist ihm das kostbarste Gut auf Erden — nächst dem Throne und seinem Leben.

Sei's meine Tugend, sei's mein Fluch,
Sie ist mir so vereint in Seel und Leben:
Wie sich der Stern in seinem Kreis nur regt,
So leb' ich nur durch sie.

Diese Worte, von einem Virtuosen der Lüge gesprochen, sind wahr, so weit sein Thron und sein Leben nicht berührt werden. Daß wir aber diese seine Liebe nicht für ein heiliges, alles beherrschendes, seiner sonstigen Herzenslauheit und moralischen Schwäche widersprechendes Gefühl halten sollen, dafür hat der Dichter gesorgt vermittels einer Rede, die noch nicht einen Vers lang ist.

Die Königin nimmt den vergifteten Becher, um dem im Wettkampfe erhitzten Hamlet zuzutrinken. „Trink' nicht, Gertrud!" flüstert ihr der König zu.

„Doch möcht' ich, mein Gemahl; laß mich, ich bitte."

Was jetzt wahre Liebe gethan haben würde, ist keine Frage: alles andere, als sie trinken lassen. Der König läßt sie trinken und jammert nachträglich, wie gewöhnlich, wenn er ein Verbrechen begehen zu müssen geglaubt hat:

Der Gifttrank ist's! es ist zu spät.

Und als von der unfehlbar schnellen Wirkung seines Giftes das geliebte Weib sterbend neben ihm hinsinkt, auch in diesem furchtbaren Augenblick zersprengt seine Liebe die Fesseln der Selbstsucht nicht. Sie könnte ihm ja Thron und Leben vernichten! — Der Gedanke ist stärker als sein Schmerz und seine Reue. Und er hat die Selbstbeherrschung, ihren Tod hinwegzulügen:

Sie fällt in Ohnmacht, da sein Blut sie sah.

Thron und Leben sind ihm mehr wert als sie.

Wie der König auf der Bühne einerseits häufig als finsterer Tyrann erscheint — ein Typus, der dem des geschmeidigen Hofmannes nahezu konträr entgegengesetzt ist — so bringt er auch oft genug eine Maske mit, die an einen Abruzzenräuber mehr erinnert, als an etwas anderes. Warum das? — Wenn Hamlet behauptet, daß er seinem Vater gleiche wie „ein Satyr dem Apoll", so ist das mehr ein moralisches als ein ästhetisches Urteil. Für ihn ist der Oheim neben dem Vater häßlich, weil der feinere und tiefere Zauber der Beseelung oder Durchgeistigung, der selbst häßliche Gesichter zu verschönen vermag, jenem sicher abgeht. Daß er im übrigen aber ein stattlicher, hübscher Mann ist, wird an keiner Stelle des Dramas in Abrede gestellt und von dem starken, sinnlichen Zuge der beschränkten Königin geradezu postuliert.

Wenn wir den Claudius der zweiten mit dem der ersten Quarto vergleichen, so finden wir in dem ersteren Gemälde keine charakteristische Änderung, wie bei dem alten Hamlet oder der Königin. Der König der zweiten Quarto ist genau derselbe Sinnenmensch, derselbe Schwächling und Schurke wie der der ersten; wir haben in jener nur die sorgfältige Ausführung dessen, was in dieser Skizze bleibt. Die zweite Quarto giebt

ein Vollbild des Höflings Leicester, wie wir nach den historisch bekannten Zügen es gelungener nicht wünschen können.

Leicester war kein Held; persönlichen Mut besaß er nicht, und seine Unfähigkeit als Führer von Männern und Leiter militärischer Operationen bewies er in dem niederländischen Feldzuge. Er war kein Staatsmann; denn er kannte nichts Höheres als sein persönliches Interesse, dem sich das Staatsinteresse unterordnen mußte. Sein Verhalten dem irischen Aufstande gegenüber giebt uns ein Beispiel hiefür: seine Absicht war, Essex in der Ferne und erfolglos zu beschäftigen; die Beruhigung Irlands, die nur durch die nachdrückliche Unterstützung jenes energischen Feldherrn erreicht werden konnte, figurierte in seinem Denken nicht. Er war auch nicht geistig bedeutend, wenn er auch durch die Kenntnis der lateinischen und italienischen Sprache den Anforderungen der damaligen Hofbildung genügte (Collins S. 60) und die Schauspielkunst, wie andere Große, aus nobler Passion protegierte. Nur in Einem war er vollkommen: in der Intrigue und Heuchelei. Das Verbrechen erzeugte in ihm keinen Schauder: wenn er es zur Befriedigung seines Egoismus für notwendig hielt, bereitete er es sorgfältig vor und führte es ruhig aus; er unterließ es, wo es zu vermeiden war, aus Angst vor irdischer Rache und höllischer Pein — nach seinen Briefen ist er ein frommer Mann. Ein Mensch, der ohne jede hervorragende innere Eigenschaft sich bis ans Ende seines Lebens die Liebe einer hochgebildeten, höchst launenhaften und reizbaren und in ihrem Zorne vollkommen mitleidslosen Königin erhalten konnte trotz seiner vielen Fehler, trotz der empfindlichen Kränkungen, die er ihrer maßlosen Eitelkeit gerade auf dem Gebiet der intimen Liebe anthat —

ein solcher Mensch muß ein vollendeter Schauspieler gewesen sein und eine unwiderstehliche körperliche Anziehungskraft auf diese Frau ausgeübt haben.

Und was den einen schönen Zug in seinem Leben betrifft — seine, wie es scheint, dreizehn Jahre lang unveränderte Neigung zu seiner zweiten Frau — so dürfen wir von dieser nicht zu hoch denken. Seine erste Frau opferte er, als er durch ihren Tod eine Krone zu erwerben hoffte. Als er die zweite heiratete, hatte er seine Hoffnungen auf Elisabeths Hand noch nicht aufgegeben; darum mußte seine Ehe, solange es ging, vor dem Publikum und besonders vor der Königin verborgen bleiben. Von einer Erkaltung ihrer intimen Beziehungen in dieser Zeit ist nichts bekannt; und wenn er auch nicht gerade jetzt gegen die Bewerbungen des Herzogs von Anjou aufgetreten wäre, was er ohne fortgesetzte Liebesbeweise schwerlich wirkungsvoll hätte thun können, so wäre doch unerschütterliche eheliche Treue ein vollkommener Widerspruch zu dem bekannten Charakter des sich selbst über alles liebenden, des hochstrebenden Mannes gewesen. Hätte die Königin, wie seine Liebe, sein Werben erhört, dann würde er seine zweite Frau ebenso geopfert, wenn auch vielleicht nicht wieder ermordet haben. Eine Krone wäre auch ihm mehr wert gewesen als sie.

5. Weitere Beziehungen auf die Essex-Familie in Shakspereschen Dichtungen.

Es bleibt noch übrig, die anderen Beziehungen auf die Essex-Familie, die sich in Shaksperes Dramen finden, kurz zusammenzustellen.

In dem „Sommernachtstraum", der, wie die Schlußreden Oberons und Titanias unzweifelhaft machen, eine Hochzeitsmaske ist und nach K. Elzes wohlbegründeter Hypothese zur Hochzeit des Robert Essex (1590)[74] aufgeführt wurde, kommt eine rätselhafte Stelle vor, die ihrem Wortlaute nach durchaus unverständlich ist und, wenn wir Shakspere nicht zum Urheber inhaltloser Phantasmagorieen machen wollen, nur eine allegorische Anspielung auf wirkliche, den Zuschauern bekannte und für sie leicht erkennbare Vorgänge enthalten kann.

Nachdem Oberon von Titania unversöhnt geschieden (II, 2), ruft er Puck zu sich:

Mein lieber Puck, komm' her! Weißt du wohl noch,
Wie ich einst saß auf einem Vorgebirge
Und eine Meermaid, die eine Delphin trug,
So süße Melodien singen hörte,
Daß selbst die wilde Flut sich sänftigte
Und Sterne toll aus ihren Sphären schossen,
Der Meermaid Sang zu lauschen?

Puck.

Ja, ich weiß.

Oberon.

Grad' zu der Zeit sah ich — du konntest's nicht —
Cupido zwischen Mond und Erde fliegen
In voller Wehr: er zielt' auf eine schöne
Vestalin, irgendwo im Westen thronend,
Und schoß den Liebespfeil so scharf vom Bogen,
Als sollt' er hunderttausend Herzen gelten;
Doch in des feuchten Mondes keuschen Strahlen
Sah ich Cupidos feur'gen Pfeil erlöschen;
Die königliche Priesterin ging weiter,
In jungfräulichem Sinnen, liebefrei.
Doch merkt' ich wohl, wohin der Pfeil sich senkte:
Er fiel auf eine kleine Blum im Westen,

Vorher milchweiß, jetzt purpurn durch die Wunde,
Von Jungfraun „Lieb' im Müßiggang" genannt.
Hol' mir die Blume; einst zeigt' ich dir die Pflanze:
Ihr Saft, geträufelt auf entschlaf'ne Wimpern,
Macht Mann sowohl wie Weib in das Geschöpf,
Das sie zuerst erblicken, toll verliebt.

Der Engländer N. J. Halpin hat 1843 eine Erklärung für diese Stelle entdeckt, welche das Rätsel aufs glücklichste löst. Nach ihm bezieht sie sich auf die Festlichkeiten zu Kenilworth und die dabei thätigen Personen. Ich gebe seine Deutung mit einigen im Hinblick auf die Quelle[75] mir notwendig erscheinenden Änderungen wieder.

Unter den zahlreichen Masken und Aufzügen, die während der neunzehntägigen Festlichkeiten der Königin zu Ehren veranstaltet wurden, spielte auch ein Meerweib und der Sänger Arion eine Rolle. Wie der Augenzeuge Laneham berichtet, kam eines Abends, als die von der Jagd zurückkehrende Königin eine prächtige Brücke in dem Schloßbezirk passierte, die eigens ihr zu Ehren errichtet war, auf dem Teiche ein blasender Triton auf einem 18 Fuß langen Meerweibe herangeschwommen, als Herold für die folgende Aufführung: auf einer schwimmenden Insel nahte sich die Lady of the Lake und beschenkte die Königin mit einem auf einem 24 Fuß langen Delphin reitenden Arion. Der letztere begann nach einer kurzen Ansprache zu singen, begleitet von einer Kapelle, die sich in dem Leibe des Delphins befand. Der Gesang und die Musik wird von Laneham, der noch bei der Erinnerung in Ekstase gerät, als zauberhaft schön beschrieben. Wenn der elfjährige Shakspere, der sicher auch aus dem nahen Stratford herbeigeeilt war, nicht von einem Vorgebirge, aber von einem hohen Baume oder einer Mauer dieses Schauspiel

mitansah, so konnte eine Verwechselung des Meerweibes mit Arion, die beide auftraten, nach 15 Jahren in der Erinnerung leicht vorkommen. Das Feuerwerk spielte bei diesen Aufzügen eine große Rolle, und Laneham spricht von flammenden Sternen (Sonnen?), von hin und her fliegenden feurigen Pfeilen (Raketen) und Blitzen, so daß das Bild von den „toll aus ihren Sphären schießenden Sternen" wohl gewählt ist. Er erzählt auch, daß während des wundervollen Gesanges sich eine Totenstille auf die Tausende der Festgenossen und Zuschauer senkte.

Um dieselbe Zeit kam Amor in voller Wehr herangezogen, und neben den sonstigen Fest- und Kampfspielen fand, den Gästen unbewußt, ein heißes Liebesturnier statt. — Das erfuhr Shakspere; nicht jedem war es möglich, hinter die Kulissen zu blicken. — Amor schoß einen feurigen Pfeil ab mit solcher Gewalt, als ob er tausend Herzen auf einmal durchbohren sollte; er prallte dennoch ab von dem einen, auf das er gerichtet war, von dem Herzen der schönen Vestalin, des Schützlings der keuschen Luna — eine unpassende aber allgemein übliche Bezeichnung der Königin Elisabeth. Sie verließ Kenilworth unerobert von dem leidenschaftlichen Ansturm Leicesters, ungefesselt von ehelichem Gelöbnis. — Amors Pfeil aber fuhr in ein zartes, weißes, bisher unschuldsvolles Blümchen, das nun purpurn wurde durch die Wunde und in Liebe erglühte. Aber es war eine „Lieb' im Müßiggang" — „love in idleness" heißt „Stiefmütterchen" — keine tiefe Liebe, eine Gelegenheitsneigung, die nicht erwacht wäre, wenn das Blumenherz nicht seit lange unbeschäftigt und leer gewesen wäre. Das Blümchen war die schöne Lady Essex, deren Liebe Leicester, von der kalten Vestalin abgestoßen, gewinnen konnte, da ihr Gatte seit so langer Zeit von ihr getrennt lebte.

In der Rede, welche Robert Essex vor seiner Hinrichtung an das Volk richtete, heißt es an einer Stelle:

„Ich bitte Gott, ihrer Majestät eine glückliche Regierung zu gewähren, und eine lange, wenn es sein Wille ist. O Herr! gieb ihr ein weises und verständnisvolles Herz. O Herr! segne sie!"

Als Buckingham zum Tode geht (Heinrich VIII, II, 1), sagt er:

Empfehlt mich seiner Hoheit . . .
. . . . . . Mein Gebet
Gehört ihm noch, und bis die Seele scheidet,
Wird sie um Segen flehn für ihn. Er lebe
Mehr Jahr, als ich Zeit hab ihm zuzuzählen!
Geliebt und liebreich sei sein Regiment!

Essex:

„Ich bitte euch und die Welt, eine freundliche Meinung von mir zu haben in betreff meiner Absichten gegen ihre Majestät, deren Tod — bei meiner Seligkeit und vor Gott versichere ich es — ich niemals im Sinne gehabt habe, noch irgend eine Gewaltthat gegen ihre Person."

Buckingham:

Ich bin verurteilt heut' als ein Verräter
Und sterb' auch so; Gott aber ist mein Zeuge,
Und mein Gewissen schmettere mich hinab
Zur tiefsten Hölle schnell, wie die Axt fällt,
Wenn ich untreu bin.

Essex:

„Ich bitte euch, eure Herzen mit mir im Gebet zu vereinigen."

Buckingham:

Ihr guten Leute alle, betet für mich.

Essex:

„Ich bitte alle Welt, mir zu vergeben, ebenso wie ich gern und mit ganzem Herzen aller Welt vergebe."

Buckingham:

So gern vergeb' ich euch, als wie ich wünsche,
Daß mir vergeben werd'; allen vergeb' ich.

Essex (eine Stelle seines Schlußgebets):

„Gieb mir Geduld, zu tragen, wie sich's ziemt, diese gerechte Strafe, die mir von so ehrenwerten Richtern zuerteilt ist."

Buckingham:

. . . Ich hatte Richter,
Und edle muß ich sagen.

Essex:

„Erhebe meine Seele über alles irdische Denken, und wenn Leben und Körper sich trennen sollen; sende deine seligen Engel, welche meine Seele aufnehmen mögen und sie forttragen zu deinen himmlischen Freuden."

Buckingham:

[Ihr Freunde,]
Geht mit, ihr meine guten Engel bis ans Ziel.
Und wenn der Stahl die große Scheidung macht,
Sei eu'r Gebet ein leiblich Opfer und
Erhebe meine Seel' zum Himmel.

Nach diesen Übereinstimmungen kann kaum ein Zweifel bestehen, daß Shakspere, als er diese Stelle in Heinrich VIII schrieb, die Rede des Essex auf dem Schafott in Gedanken gehabt haben muß.

Hamlet und Robert Essex.

1. Knabe und Jüngling.

Wenn wir, von der Gemütsseite Hamlets ganz absehend, uns fragen, welche Seite des Helden auch reine Verstandesnaturen so unwiderstehlich anzieht und öfters dazu treibt, ihre einseitige Auffassung und höchst fragwürdige Erkennung dieses Charakters der Nachwelt zu überliefern, so giebt es darauf eine Antwort, die von allen seinen Kritikern, ja, von den gedankenlosesten Verkleinerern dieser größten aller Menschenschöpfungen, von Tieck, Börne, Kreyßig, anerkannt wird. Es ist seine Genialität — die Originalität, mit der der Jüngling eine ihm verhältnismäßig wenig bekannte Welt anschaut; die intuitive Unfehlbarkeit, mit der er trotz des geringen Umfanges seiner Lebenserfahrung die umgebenden Verhältnisse und Menschen bis auf ihren Kern durchdringt, und die ungewöhnlich prägnante, klare, die immer neue Art, mit der er seinen Beobachtungen, Gedanken, Empfindungen Gestalt giebt. Denken wir uns diesen Jüngling als Knaben, so können wir ihn uns nur als eine Art Wunderkind vorstellen, wie Robert Essex es war.

Robert Essex, geboren am 10. November 1567, war zur Zeit des Todes seines Vaters (22. September 1576) noch

nicht ganz neun Jahre alt. Er befand sich damals in Chartley, dem Stammsitze seines Vaters, wohin der ihm von diesem bestimmte Vormund, welcher kein geringerer als Lord Burleigh war, einen Mr. Edward Waterhouse, den Freund und Kriegsgenossen des alten Earl, schickte, um ihm den schweren Verlust anzuzeigen. Waterhouse fand den Knaben körperlich so zart, daß er es für unzulässig hielt, ihn zum Begräbnis des Vaters, das in dessen Geburtsorte Caermarthen in Wales erst Ende November stattfand, mitzunehmen. „Er kann, was er denkt, auf Lateinisch und Französisch sowohl wie auf Englisch ausdrücken[76]," schreibt Waterhouse, „ist sehr höflich und bescheiden, eher geneigt zu hören als zu antworten, sehr eifrig in seinen Studien, schwach und zart, aber sehr artig und schüchtern." Dennoch aber, dürfen wir hinzusetzen, von noblem Selbstbewußtsein. Denn nachdem er die von Trostesworten und Ermahnungen erfüllten Zeilen Burleighs mehrmals durchgelesen hat, setzt der kleine Vertreter eines großen Geschlechtes sich nieder, um seinem Vormunde ohne fremde Hilfe folgenden Brief zu schreiben:

> Mein sehr guter Lord! Ich habe Euren Brief von Mr. Waterhouse erhalten; ich fühle mich Euer Lordschaft verpflichtet für Rat und Lehren, und ich hoffe, daß mein Leben Euren Vorschriften gemäß sein wird. Und da mein Herr und Vater mich Euer Lordschaft auf seinem Sterbebette empfohlen hat, um der Weisheit Euer Lordschaft willen, so hoffe ich, mein Leben nach Euer Lordschaft Lehren einzurichten. Was das anbetrifft, daß ich von der Königin Majestät und Euer Lordschaft ausersehen bin, zusammen mit dem Lord Kammerherrn meinem Herrn und Vater die letzte Ehre

zu erweisen, so würde ich gern nicht nur diesen Dienst, sondern jeden, der in meinen Kräften steht, verrichten, wenn mein schwacher Körper diese Reise ertragen könnte und es sich sonst einrichten ließe (?[77]); deßhalb bitte ich Ihre Majestät und Euer Lordschaft unterthänigst, mir zu verzeihen. Und so, indem ich Euer Lordschaft dauernde Gesundheit wünsche, sage ich Euer Lordschaft Lebewohl.

Chartley, den 18. November 1576.

Euer Lordschaft Befehl, wie Euer Sohn, gewärtig,

R. Essex.

Dieser Brief, in dessen ersten Sätzen nur gegenüber der späteren Kraft und Fülle des Essexschen Stiles sich eine natürliche kindliche Zerflossenheit bemerkbar macht, beweist in seiner feinen Angemessenheit und gewissenhaften Beobachtung der besten Form unwiderleglich, daß Waterhouses erstaunliche Schilderung der Frühreife des Knaben nicht übertrieben ist.

Im Beginn des folgenden Jahres läßt Burleigh sein Mündel auf einige Monate in sein Haus kommen, um ihn dann — also im Alter von neun Jahren — zum Easter Term in das Trinity-College nach Cambridge zu geben, wo er, wie er in seinem Dankschreiben berichtet, „um Seiner Lordschaft willen" sowohl von der Universität als von der Stadt mit Auszeichnung empfangen wird.

In die Mitte des Jahres 1577 fällt ein lateinischer Brief an Burleigh, der in seiner Qualität als ein klassischer Bildungsausweis in komischem Gegensatze steht zu der Alltäglichkeit seines Gegenstandes:

Tanta tua in me bonitas, optime Domine, mihi animum addit, ut etc. etc.; idcirco te oro, Domine,

ut mittas ad me vestes, quoniam quas mihi Londini dedisti, jam tritae sunt.

Es muß übrigens mit den Kleidern des kleinen Essex sehr schlimm bestellt gewesen sein; denn in denselben Tagen läßt sein Erzieher, Mr. Broughton, einen wahren Brandbrief über den nämlichen Gegenstand nach London gehen.

Die Weihnachtsferien von 1577/78 verlebt der Zehnjährige bei Hofe, und es ist rührend und belustigend zugleich zu sehen, wie stramm der kleine Lord — Fauntleroy, hätte ich beinahe gesagt — seiner Königin gegenüber die ehrfurchtsvolle Form des Dienstmannen — aber des selbstbewußten — aufrecht erhält. Die Königin will den hübschen Jungen küssen, was er bescheidentlichst ablehnt. Dann fordert sie ihn auf, seinen Hut aufzusetzen, wozu er sich nicht verstehen kann, wiewohl „er sonst in allen Dingen ihren Befehlen gehorchen will.“ Nun denn, erwidert die Königin, wenn er ihr in allen Dingen gehorchen wolle, so solle er eben den Hut aufsetzen. Darauf deklariert er seine Worte dahin, daß er ihr in allen Dingen gehorsam sein wolle außer in solchen, die ihm zum Vorwurf gereichen würden. — Dieser Charakterzug ist geradezu köstlich als ein Vorbote der Zukunft: dieselbe edle Eigenschaft, welche dem Knaben als kindliche Naivität verziehen wurde, mußte dem Manne an dem verkommenen Hofe der Elisabeth den Untergang bereiten. — Bei dieser Gelegenheit besuchte er auch zum erstenmale das Haus seines heimlichen Stiefvaters, des Lord Leicester.

Am 6. Juli 1581, im Alter von noch nicht 14 Jahren, wurde Essex zum Master of Arts promoviert und lebte dann mehrere Jahre in ländlicher Abgeschlossenheit auf seinem Gute Hanley in Pembrokeshire (Wales). Er gewann das Land=

leben hier so lieb, daß er später oft, ohne von melancholischer oder unzufriedener Laune beeinflußt zu sein, erklärte, wenn es seiner Neigung nach gegangen wäre, so wäre ihm ein zurückgezogenes Leben das Liebste gewesen. Dieser Bericht des Sir Henry Wotton[78], der in jungen Jahren Essex' Sekretär und ein hochgebildeter und zuverlässiger Mann war, erinnert an die Erwiderung Hamlets auf die Mutmaßung der Höflinge, daß Dänemark für seinen Ehrgeiz zu eng sei:

> O Gott! ich könnte in einer Nußschale eingeschlossen sein und mich für einen König unendlichen Gebietes halten.

2. Der Hofmann.

Daß zwei so verschiedene Naturen, wie Leicester, der für einen erfolgreichen Existenzkampf mit aller Kraft des Bösen ausgerüstete Höfling, und Robert Essex, dessen Leben sich verzehrt in dem fruchtlos unglückseligen Bemühen, seine Ehrlichkeit und seinen Idealismus zu behaupten in einem wahren Sumpfe von Bosheit, Trug und Heuchelei, sich abstoßen mußten, würde an sich selbstverständlich sein, wenn es uns auch nicht besonders berichtet würde. Henry Wotton erzählt, daß Essex lange Zeit eine „hartnäckige Abneigung“ gezeigt habe, mit dem Earl in Verbindung zu treten, und in der That lebte er ja auch mit seinem jüngeren Bruder Walter längere Zeit, wie Guiderius und Arviragus in „Cymbeline“, in der Gebirgseinsamkeit von Wales, fern vom Hofe. Endlich aber wußte seine von ihm innig geliebte Mutter seinen Widerwillen zu besiegen, und im Jahre 1584 wurde er von seinem Stiefvater bei Hofe eingeführt. Es braucht nicht daran erinnert zu werden, daß König Claudius vergeblich versucht,

Hamlet an sich zu fesseln; daß die Königin aber keine Fehlbitte thut, wenn sie wünscht, daß er am Hofe bleibe:

Soviel ich kann, will ich euch gern gehorchen.

Essex war 17 Jahre alt, als er zuerst bei Hofe erschien; in ähnlicher Jugendlichkeit werden wir uns Hamlet denken müssen. Dagegen wird die Stelle in der Kirchhofszene geltend gemacht, wo der Totengräber sagt, er wäre am Tage der Geburt Hamlets zu seiner Stelle gekommen und verwalte sie 30 Jahre. Die Sicherheit dieser Angabe wird indessen durchaus zweifelhaft durch den Widerspruch, den eine gleich darauf folgende Zeitangabe damit bildet. Der Totengräber sagt, daß der Schädel Yoricks 23 Jahre in der Erde gelegen habe, und Hamlet schwelgt in der Erinnerung an den lustigen Narren, dessen Witze die ganze Gelagegesellschaft in brüllendes Gelächter versetzt haben. Solche Eindrücke kann Hamlet unmöglich vor seinem siebenten Lebensjahre empfangen haben; nach dieser Angabe müßten wir uns Hamlet also etwa als vierzigjährigen Mann denken. Wir haben hier wieder einmal, wie in einer Reihe von anderen Dramen[79], den Beweis, daß Shakspere mit solchen Äußerlichkeiten wie Zeitangaben sehr achtlos verfährt; seine Bühnenuhr ist durchaus nicht astronomisch reguliert. Wie diese widersprechenden Angaben in das Stück kamen, ob durch Shakspere oder durch die Regie des Globe-Theaters, die vielleicht den mindestens vierzigjährigen Burbage, den ersten genialen Hamletdarsteller, nicht gar zu jung erscheinen lassen wollte, oder auf irgend eine andere Weise, ist nicht festzustellen.

Die für das vom Dichter gewollte Alter Hamlets maßgebende Thatsache ist unzweifelhaft, daß er zum Begräbnis

seines Vaters als Student von Wittenberg kommt und dahin zurückkehren will, also noch nicht ausstudiert hat. Nun hat man allerdings, um den dreißigjährigen Hamlet zu retten, behauptet, damals wäre man viel später zur Universität gegangen als heute. Diese in einer Reihe neuester Auslegungen wiederkehrende Behauptung ist generell falsch; richtig ist nur, daß unter Umständen auch ältere Leute die Universität bezogen; die Regel war das Umgekehrte, für England sicher. Ich habe in Henry Morleys[80] englischer Litteraturgeschichte, einer der reichhaltigsten Fundgruben für litterar-historische Daten, die Studienzeit der Geisteshelden der englischen Renaissance, soweit sie überhaupt zu ermitteln war, nachgesehen und finde, daß das gewöhnliche Alter, in welchem man die Universität bezog, 15—16 Jahre war. Eine Anzahl besuchen sie noch vor 15, nur drei nach 16 Jahren[81]. Setzen wir also voraus, daß Hamlet schon zwei oder drei Jahre studiert habe, so kehrt er an den dänischen Hof zurück im Alter von 18—19 Jahren.

Man pflegt den Hof der Elisabeth sich unter dem Abglanze des frischen, thatenfrohen, geistesbeschwingten Volkslebens der englischen Renaissance vorzustellen. Das Bild ist nur in sehr beschränktem Maße richtig. Was die Königin von ihrer Persönlichkeit ihrem Volke und den Vertretern fremder Nationen zu zeigen für zweckmäßig erachtete, war ein aus Eitelkeit, aus Ruhmsucht angenommenes Scheinwesen, nicht der Kern ihrer Natur; den lernte nur ihre nächste Umgebung innerhalb der undurchsichtigen Mauern ihrer Paläste kennen. Sie besaß vom Vater eine absolute Herzenshärte, einen durch keinerlei Rücksichten gemilderten Egoismus, Eigenschaften, welche den Despoten machen und in ihrer krankhaften Ausartung zum Cäsarenwahnsinn führen. Daß sie der Mittelpunkt und

der Leitstern ihres Hofkreises war, genügte ihr nicht; sie verlangte und setzte es durch empfindliche Schädigung der Widerstrebenden durch, daß sie als das an Geist, Witz und vor allem an Schönheit vollkommenste aller sterblichen Wesen von ihren Höflingen gefeiert wurde. Wer nicht eine Kollektion von Nippes aus Petrarcas zierlicher Kunstwerkstatt in seinem Gedächtnis aufgespeichert hatte, wer nicht in jenen — Konzetti genannten — abenteuernden Vorstellungs-Kombinationen, in Wortspielen, Antithesen und weit hergeholten Vergleichen, kurz nach der euphuistischen Schnur zu reden verstand, der brauchte sich ihr in späteren Jahren gar nicht zu nahen: er war ihrer Nichtbeachtung gewiß und zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Daß sie es nicht bloß ertrug, sondern verlangte, auf so unpoetische Weise gefeiert zu werden, ist ein schlagender Beweis für das rein verstandesmäßige Interesse, das die Dichtkunst ihr einflößte. Ein Zweifel an ihrer Vollkommenheit hätte dem Zweifler ein moralisches und geistiges Todesurteil zugezogen.

Wer also darin einen Charakterfehler des Grafen Essex erkennen wollte, daß er wenigstens immer am Schlusse seiner zahlreichen Briefe an die Königin zum Prosa-Sonettisten wird und ihr einen thörichten Wust von verhimmelnden Galanterien spendet, der thäte ebenso unrecht, als wenn er Shakspere Servilität vorwerfen wollte auf Grund seiner beiden an den Grafen Southampton gerichteten Widmungen. Man lese ein Dutzend dieser Expektorationen eines mit unterthänigster Demut vorsichtig umhüllten Egoismus, und man wird Shaksperes Zueignungen maßvoll finden. Jene der Natur und Wahrheit ins Gesicht schlagenden körperlichen Huldigungen aber gehörten einfach zum Hofzeremoniell, das jeder zu beobachten hatte, der

sich persönlich oder brieflich der alternden Eitelkeit auf dem Throne nahen wollte. Auch der große Burleigh, der eine von den beiden Männern, von denen sie Widerspruch in bedeutenden Fragen hinnahm, hätte sich sicher nicht sein Leben lang als erster Ratgeber behaupten können, wenn er nicht in zahllosen kleinen Fragen ihre prätendierte Überlegenheit anerkannt und sich lächelnd gebeugt hätte. — Wie weit — eben in Nebensachen — Burleighs Nachgiebigkeit ging, dafür giebt es ein Dokument von überwältigender Komik. — Die Königin mochte den jugendlichen Essex ebenso wenig entbehren, wie eine Mutter ihren verzogenen Liebling, und nur sein leidenschaftliches Drängen vermochte sie dazu, ihn auf eine militärische Expedition auszusenden. Als er im Jahre 1591 zur Unterstützung Heinrichs IV mit einigen tausend Mann nach Frankreich gegangen war, erhielt er — er allein — plötzlich von der Königin den Befehl zurückzukehren, noch ehe seine Truppen — abgesehen von ein paar nichtsbedeutenden Scharmützeln — in Aktion getreten waren. Politische, ernsthaft stilisierte Gründe wurden vorgeschützt; der eigentliche Grund aber war, daß Essex in seiner feurigen Tapferkeit sich wiederholt, zum Teil nutzlos, besonders aber auf einem waghalsigen, mehrtägigen Ritt in das Lager des sehr weit entfernten Königs in Gefahr begeben hatte. Sein lebhaftes Ehrgefühl widersetzte sich dem Gebote bis aufs äußerste; bis ihm von einem Freunde geschrieben wurde, er müsse kommen; die Königin habe geschworen, ein Beispiel an ihm zu statuieren, wenn er nicht käme. Natürlich war alles wieder gut, sobald die stürmische Empfangsszene vorüber war. Er erhielt sogar nach einigen Tagen die Erlaubnis, zu seinem Heere zurückzukehren. Aber in dem erneuerten Bestallungs-Dokument vom 3. Oktober muß der Staats-

rat sämtliche Fälle aufzählen, in denen der Graf bisher auf seine persönliche Sicherheit nicht bedacht gewesen ist, und ihm bei der Ungnade der Königin befehlen, „seine eigene Person nicht in Gefahr zu bringen". Man darf wohl zweifeln, daß je ein Staatsrat einem Kronfeldherrn eine Instruktion von grandioserem Humor erteilt habe.

Wenn so die Selbstvergötterung der Königin ihre Höflinge zur Unterordnung unter ihre Launen zwang und ihnen Schmeichelei und Heuchelei zur Pflicht machte, brachte ihr Mißtrauen und ihr Wankelmut eine viel schlimmere Schädigung der Hofmoral zu wege. Ihr Mißtrauen war allerdings nicht unberechtigt; gegenüber wiederholten Attentaten der katholischen Partei in England und solchen ausländischen Feinden wie Philipp II, der sie nachgewiesenermaßen durch Gift aus dem Wege räumen lassen wollte, mußte sie in der Wahl ihrer Umgebung vorsichtig sein; daß sie aber auch die Zuverlässigkeit ihrer bewährtesten Diener verdächtigte, war eben ein Defekt ihrer vom Vater ererbten Natur, der im Alter zu wahrhaft krankhaften Dimensionen anwuchs. Sicher fühlte sie sich nur, wenn sie von zwei feindseligen Parteien umgeben war, von denen die eine die andere belauerte, ihre Geheimnisse ausspähte und ihr hinterbrachte. Verdächtigungen und Verleumdungen lieh sie stets ein williges Ohr, wenn auch nicht blinden Glauben. Sie gaben ihr Gelegenheit, bald links, bald rechts einen scharfen Hieb auszuteilen, mochte er Schuldlose verwunden oder nicht, und beide Parteien in Schach und von der Alleinherrschaft fern zu halten. Zu einer weitausschauenden, konsequenten Politik war die kurzsichtige, launenhafte Frau unfähig; selbst in verhältnismäßig einfachen Fragen, wie die Unterstützung Heinrichs IV oder die Bändigung Irlands,

schwankte sie hin und her, kam nie zum Schluß, besonders wenn eine mehr oder weniger beträchtliche Geldausgabe zur Erreichung eines von allen Verständigen als nützlich erkannten Zweckes erforderlich war; sie war die Frau der kleinen Mittel und der krummen Wege und würde, auf sich angewiesen, ohne die kraftvolle Leitung des großen Burleigh, mit ihrer Politik ein schmähliches Fiasko gemacht haben. Obwohl sie nun die Bedeutung des Mannes erkennen mußte und an seiner unerschütterlichen Treue nicht zweifeln durfte, ließ sie es doch zu, daß er in seinen Bestrebungen beständig von Leicester bekämpft wurde, so daß er nichts ohne Schwierigkeit erreichen konnte und oft genug vor diesem geistesarmen, verworfenen Menschen den kürzeren zog. Sie war es, welche die verhängnisvolle Nebenbuhlerschaft zwischen Burleigh und Essex, die anfänglich in einem vortrefflichen, ihrem beiderseitigen Alter und ihrer Bedeutung entsprechenden Verhältnis standen, großzog; und es kostete sie gar nichts, nach einem unbeherrschten Anfall überschwänglichster Zärtlichkeit, die, wie sie nachträglich fürchtete, leicht schädlich werden konnte, ihrem Liebling die derbste Zurechtweisung zu teil werden zu lassen, ihm eine kleine Bitte abzuschlagen und einem untergeordneten Rivalen eine große zu gewähren, damit er sich nur ja nicht zu sicher, zu mächtig fühle.

Was bei dieser Frau wie Liebe aussah, war vorwiegend eine starke Sinnlichkeit, die auch in ihren alten Tagen in der unverheimlichten Bewunderung schöner Jünglinge und Männer noch nachzitterte, mit einer allerdings unentbehrlichen Beimischung von geschmeichelter Eitelkeit. Neben solcher Liebe schlummerte innig gesellt der Haß. Wie sie niemanden für so treu hielt, daß sie ihm nicht mißtraute, so liebte sie niemanden in solchem Grade, daß sie ihn unter veränderten Ver-

hältnissen nicht hätte hassen können. Das wußte sie selbst, und sie hielt es für nützlich, ihren Lieblingen von dieser Möglichkeit vorübergehende Beweise zu geben. Charakteristisch ist eine Bemerkung, die sie zu Essex machte in der Zeit, wo er ihr am nächsten stand, und als sie ihm in zärtlicher Gebelaune gerade eine Anweisung auf 4000 Pfund Sterling geschenkt hatte: „Gieb Acht auf Dich, lieber Essex, und sei weise genug, Dein Interesse zu wahren, ohne Deinen Feinden Dich in die Hand zu geben.“ — Denn sonst könntest Du bei mir vielleicht vergeblich nach einer Stütze suchen, lautet die unausgesprochene Fortsetzung des Gedankens.

In den Jahren 1582 und 1583, also gerade um die Zeit, als Essex zuerst bei Hofe erschien, schreibt der Sekretär Sir Francis Walsinghams, ein Mr. Faunt an Anthony Bacon, über Elisabeths Hof: „Die einzige Unzufriedenheit, die ich habe, besteht darin, daß ich leben muß, wo so wenig Frömmigkeit und Kirchlichkeit, so ausschweifende Sitten und ein so verderbter Unterhaltungston herrschen; und ich finde, daß das jetzt schlimmer ist als damals, wo ich diesen Hof zuerst kennen lernte“ — und: „Mein Herz ist aufs schmerzlichste verletzt von dem Anblick all der abscheulichen Laster, der mir hier aufgezwungen wird“ [82].

In die unheimliche, giftige Atmosphäre dieses korrumpierten Hofes trat die reine, leuchtende Gestalt des edelsten Menschen, den die englische Renaissance hervorgebracht hat. Wäre Shakspere um jene Zeit schon der nämliche Weltkenner und Seelenarzt gewesen, der später den „Hamlet“ schuf, er hätte ihm sagen können, daß er in diesem Kreise ebenso wenig Luft und Licht zum Leben finden würde, wie sein schicksalsverfolgter Dänenprinz am Hofe des Claudius.

Ebenso unbestritten, wie am Hofe der Elisabeth, herrscht an diesem die machiavellistische Staatskunst. Dort ist der Thron mit bezweifeltem Rechte, hier mit schreiendem Unrechte, durch ein heimliches Verbrechen erworben worden. An beiden Stellen ist die verborgene Triebfeder aller Handlungen des Regierenden die Furcht, daß ein so erworbener Besitz wieder verloren gehen könnte, und daraus entwachsend ein allumfassender Argwohn und der Wille, den Ränken und Attentaten der Feinde mit überlegener List und rücksichtsloser Gewalt zu begegnen. Der Kern der allerhöchsten Politik ist angefressen: die Sicherung der eigenen Person, die Erhaltung des eigenen Thrones; die wahre Aufgabe eines klugen Fürsten, das materielle, sittliche, geistige Fortschreiten des eigenen Volkes, kommt bei Elisabeth erst in zweiter Linie und tritt bei Claudius ganz in den Hintergrund. Die Machinationen der Feinde können nur durch Hinterlist, Betrug, Verrat aufgedeckt werden; so umgiebt sich die Majestät mit Dienern, die ebenso verschlagen wie unbedingt folgsam sind, und der in allen Künsten des Bösen geschickteste, erfolgreichste wird der angesehenste sein. Es entsteht ein Wetteifer von entsetzlicher Art. Da aber Verschlagenheit und ehrlose Unterwürfigkeit die natürlichen Träger der Untreue sind, so wird jeder einzelne ebenso sehr der Gegenstand des Spioniersystems werden, als er ein thätiges Agens darin bildet.

Daß in einer derartig entsittlichten Gesellschaft jeder, der ohne die untrüglichen Zeichen vollständigster Unterwürfigkeit, oder wohl gar mit dem Anspruche der freien Meinungsäußerung auftritt, verdächtigt, verfolgt, unmöglich gemacht wird, ist selbstverständlich. So beginnt die Verfolgung Hamlets sofort, wie die Verwandlung an ihm bemerkt wird. Die scheinbar väter=

liche Sorge des Claudius um den Gemütszustand seines Stiefsohnes ist natürlich nur ein Deckmantel für die Furcht, daß unter dessen sonderbarem Benehmen sich etwas Gefährliches verberge. Die ganze Thätigkeit des Königs und der ihm ergebenen Höflinge besteht in der Verfolgung Hamlets, die mit Spionage von allen Seiten beginnt und mit zwei Attentaten auf sein Leben endet.

Hamlet und Essex gleichen sich darin, daß beide inmitten einer korrumpierten Gesellschaft den festen Willen haben, ihrem edlen Selbst getreu zu bleiben. Hamlet ist nur die sittlich und geistig erhöhte, idealisierte Gestalt des Essex. Der letztere strebt ernstlich danach, über die Gewalt der Bosheit am Hofe der Königin zu triumphieren; ohne die Absicht, auf für ihn gefahrlose, heimtückische Art seine Gegner aus dem Wege zu räumen, spricht er sich offen und energisch über ihre Unfähigkeit und Schlechtigkeit aus, sobald er das Ohr der Königin besitzt; und die erhöhte Gefahr des Kampfes treibt ihn schließlich dazu, freilich nur zu seiner Sicherung, das Mittel der Spionage selbst zu verwenden. Hamlet verschmäht es, so weit zu seinen Gegnern hinabzusteigen. Es liegt ihm nur daran, seine sittliche Überlegenheit zu behaupten und ihnen allen, den Oheim und die Mutter miteingeschlossen, das traurige Abbild ihrer Gestalt offen und verblümt zu zeigen. Das ist praktisch ein Fehler, so unschlau wie gefährlich, zeigt aber die Furchtlosigkeit und Vornehmheit des Helden. Essex hält es in verhängnisvoller Verkennung der materiellen Macht der Verhältnisse wie des Charakters seiner Königin für möglich, dem Guten zum Siege zu verhelfen, als ob er mit der Entfernung einiger Feinde den an diesem Hofe eingewurzelten Geist ausrotten könnte. Hamlet erkennt die Aussichtslosigkeit

des Kampfes, den er dennoch zu führen entschlossen ist, sobald der Geist ihm die Verderbtheit der Menschen, unter denen ihm zu leben bestimmt ist, enthüllt hat:

Die Zeit ist aus den Fugen. O Schicksalsfluch[83],
Der mich zur Welt, sie einzurichten, trug.

Die verkleinernden Hamlet-Ausleger haben in diesen Worten das Bekenntnis einer Schwäche sehen wollen, von der doch sein ganzes Sein und Thun keine Spur verrät. Diese Worte enthalten vielmehr das in wenigen, mächtigen Klängen ausgesprochene tragische Motiv der Dichtung, das hier zum erstenmale angeschlagen wird, durch die folgenden vier Akte immer von neuem ertönt und schließlich ausklingt in Horatios Worten über Hamlets Leiche:

Hier bricht ein edles Herz.

Wie wenig Hamlet sowohl wie Essex den Anforderungen eines derartigen Hoflebens gewachsen waren, zeigen einige Stellen aus den Schriften eines für diese Verhältnisse hervorragend geeigneten, und deshalb maßgebenden Mannes. Schon in Bacons Essays finden sich Sätze, welche die praktische Nutzbarkeit gewisser verwerflicher Eigenschaften im höfischen und politischen Leben hervorheben. „Neidisches und boshaftes Wesen ist die Hauptversündigung der menschlichen Natur; und doch ist das die geeignetste Natur, um große Staatsmänner zu schaffen.“ — Wahrheit ist zwar edel, Falschheit gemein; aber doch „ist eine Beimischung von Falschheit gleich der Legierung in Münzen aus Gold und Silber, welche das Metall um so brauchbarer machen kann“. — „Die beste Kombination von Eigenschaften ist, Offenheit zu besitzen nach der allgemeinen Schätzung und der Meinung einzelner, Heimlichkeit in der wirklichen Lebensführung, Heuchelei zu jewei-

ligem Gebrauch, und die Fähigkeit zu lügen, wenn nichts anderes hilft."

Noch deutlicher gehen die Defekte des Essex hervor aus denjenigen Eigenschaften, die Bacon ihm wünscht, damit er sich an dem Hofe der Elisabeth behaupten könne. Bacon war bekanntlich „Freund" und Berater des Grafen Essex genau bis zu dem Zeitpunkte, wo jener seinen politischen Einfluß und seine Schenkkraft unwiederbringlich verlor, um dann ohne Besinnen zur feindlichen Partei überzutreten und der gefährlichste, blutdürstigste Verfolger seines Wohlthäters zu werden. In jener Zeit also, wo Essex sich wiederholt, freilich vergeblich, um höhere Staatsämter für seinen Schützling bemüht hatte und in ausschweifender Großmut sich gedrungen fühlte, ein Landgut[84] als Balsam auf die Wunde getäuschter Hoffnungen zu legen, sandte Bacon ihm (am 4. Oktober 1596) einen brieflichen Aufsatz, in welchem er dem Grafen mit vollendeter Verschmitztheit sein Verhalten der Königin gegenüber vorschreibt. Es heißt darin, „Essex flöhe vor der Ähnlichkeit mit Lord Leicester und scheue sich, ihm nachzuahmen; . . . . dennoch sei er (Bacon) überzeugt, daß es ihm bei der Königin sehr nützlich sein würde, wenn er so oft wie möglich jenen als Muster und Beispiel anführte." Wenn der Graf der Königin „zu Munde redete", so thäte er das mit gekünstelten Worten, als ob er gar nicht meinte, was er sagte; er sollte ihr „vertraulich und mit [scheinbar] — das Wort läßt Bacon aus — treuherzigen Worten" schmeicheln. Er sollte „mit Ernst und Eifer etwas erstreben," woran ihm wenig läge; um dann den Wunsch sofort fallen zu lassen, wenn die Königin der Erfüllung desselben abgeneigt erscheine, — übrigens einer der bekannten Kniffe Leicesters, mit denen er ohne persönliches

Opfer der Königin die Vorstellung von seiner unbedingten Unterwürfigkeit beibrachte. — So z. B., fährt Bacon fort, könnte er ja einen Anhänger von sich zu einem hohen Staatsamte empfehlen, von dem er im voraus wisse, daß die Königin ihm nicht wohlwolle. — Essex war nach drei ehrenvoll beendeten Feldzügen und besonders nach der ruhmreichen Expedition gegen Spanien (1596) der Nationalheld seiner Zeit, und er war nicht unglücklich über seine Popularität und suchte das Prestige seines Namens zu festigen. Bacon rät ihm, in diesem Bestreben fortzufahren, aber der Königin gegenüber die Volksbeliebtheit mit Mißachtung zu behandeln und diejenigen zu tadeln, welche danach strebten[85].

Diesen Anforderungen muß man das Urteil über des Grafen wirkliche Eigenschaften gegenüberstellen. Sein einstiger Sekretär Sir Henry Wotton schreibt: „Er war kein guter Schüler Lord Leicesters, der alle seine Empfindungen in die Tasche zu stecken pflegte. Er nahm die geringste Unehre, die ihm zu teil wurde, sehr übel und konnte seinen Zorn nicht verbergen. Er war von Natur nicht dazu geneigt und ging nie darauf aus, einen Menschen offen zu schmähen. Nur gegen einen Mann hatte er jede Mäßigung abgeschworen: das war Henry Lord Cobham, den er den Erzsykophanten zu nennen pflegte auch vor der Königin, obgleich er sich nicht wenig bei ihr eingeschmeichelt hatte; und ebenso gegen eine Dame, welche er als die Hofspinne zu bezeichnen pflegte." An Stelle der von Bacon empfohlenen Eigenschaften finden wir den Zug der noblen Offenheit Hamlets, welcher keinem der ihn umgebenden Ränkespinner und Schurken seine wahre Meinung über ihn vorenthält.

Ebenso anerkennend und gleichzeitig charakteristisch für

die sittliche Atmosphäre an Elisabeths Hofe ist das Urteil des würdigen Camden: „Jener Essex schien in der That nicht für das Hofleben geschaffen zu sein, da er unfähig zur Missethat, gegen ihm geschehenes Unrecht sehr empfindlich war und es schwer vergaß; da er seine Gefühle durchaus nicht verbarg, sondern Liebe und Haß immer auf der Stirn geschrieben trug und sich nicht zu verstellen wußte. Um mich kurz zu fassen: Niemand strebte nach dem Ruhm, den die Tugend erzeugt, mehr und kümmerte sich um alles andere weniger." — Das gleiche Urteil ließe sich über Hamlet fällen; beide sind so unvorsichtig, durch offene Meinungsäußerung gerade die mächtigste und ihnen gefährlichste Persönlichkeit herauszufordern: Hamlet den König Claudius, Essex die Königin Elisabeth.

Essex' Verhältnis zu der Königin erklärt sein Benehmen, rechtfertigt es aber nicht. Daß dieses Verhältnis ein intimes war, ist zweifellos; unter anderen Umständen wäre es Wahnsinn gewesen, auf einen so familiären Ton gestimmte Briefe wie die seinigen an die Königin gelangen zu lassen. Galante Wendungen in ihnen können nur dem Nichtkenner die Meinung beibringen, daß die widrige Darstellung, welche böse Hofzungen diesem Verhältnis gaben, richtig gewesen sei; die Königin verlangte, wie gesagt, solche Wendungen von jedem jüngeren Manne, der ihr nahte. Es war aller Wahrscheinlichkeit nach die Intimität einer eitlen Mutter zu einem glänzenden, mit aller Kraft der befriedigten Eigenliebe geliebten Sohne. Es war der Fehler des Essex, daß er ihre Eitelkeit schonte, so lange er selbst zufrieden war; aber derb seine Meinung sagte, wenn er sich verletzt und benachteiligt sah, was nach dem politischen Systeme der Königin nicht selten der Fall war. Wie weit

die Freiheit ging, die er sich in solchen Fällen der Königin gegenüber nahm, mag für viele andere das Beispiel des Briefes zeigen, den er an sie schrieb, als er bei Gelegenheit einer Staatsratssitzung 1598, in welcher über Maßnahmen gegen die irischen Empörer verhandelt wurde, die für sein Leben verhängnisvolle Ohrfeige erhielt. Daß er hier nach einer von ihm nicht gebilligten Meinungsäußerung der Königin dieser verächtlich den Rücken gewandt habe, ist von keinem der Teilnehmer an der Sitzung bestätigt. Sicher wird er sie gereizt haben; seinem Schreiben nach hält er sich für unschuldig beschimpft.

Madam, — Wenn ich bedenke, wie ich Eure Schönheit über alles gesetzt und alle Freude im Leben nur gefunden habe in dem Wachstum Eurer Gunst zu mir, erstaune ich über mich selbst, daß es eine Veranlassung geben konnte, die mich auch nur einen Tag von Euch entfernte. Aber wenn ich mir zurückrufe, daß Euer Majestät durch das nicht zu ertragende Unrecht, das Ihr sowohl mir wie Euch selbst angethan habt, nicht nur alle Forderungen der Liebe, sondern auch die Ehre Eures Geschlechts verletzt hat, so halte ich jeden Aufenthaltsort für besser als den, wo ich bin, und will alle Gefahren gern auf mich nehmen, wenn ich nur der Erinnerung an meine falschen, unbeständigen und trügerischen Freuden entrückt werde. Mit Bedauern schreibe ich das alles; denn ich kann Euer Herz nicht für so unehrenhaft halten, daß Ihr Euch nicht selbst dafür bestraft, so wenig Ihr an mich denken möget. Aber ich wünsche, was auch kommen mag, daß Euer Majestät ohne Entschuldigung dastehen mag, da Ihr Euch selbst als die Ursache kennt

und alle Welt sich über die Wirkung wundert. Ich bin niemals stolz gewesen, bis Euer Majestät mich zu erniedrigen trachteten (also bis jetzt). Und da mein Schicksal nun einmal nicht besser ist, so soll meine Verzweiflung sein, wie meine Liebe war, ohne Selbstvorwurf. Ich will als Unterthan und gehorsamer Diener mein Leben, mein Vermögen und alles, was in mir ist, hingeben; aber dieser Platz paßt nicht für mich; denn sie, welche diese Welt lenkt, ist meiner überdrüssig, sowie ich der Welt. Ich muß meine Treue dem Urteil dessen anheimgeben, welcher in alle Herzen sieht, da ich auf Erden kein Recht finde. Indem ich Euer Majestät alle Genüsse und Freuden dieser Welt und keine größere Strafe für Euer an mir begangenes Unrecht wünsche, als die Treue dessen zu erkennen, den Ihr verloren habt, und die Niedrigkeit derer, die Ihr behalten werdet,

Euer Majestät unterthänigster Diener

R. Essex.

Man könnte auf Grund der schmeichlerischen Formalien, die auch dieser Brief enthält, versucht sein anzunehmen, er sei mit der Berechnung eines verzogenen Lieblings geschrieben, der weiß, daß er nach der Züchtigung von heute morgen eine um so größere Portion Zuckerbrot erhalten wird. Ein solches Verfahren hätte indessen der Klugheit des Grafen ebenso wenig Ehre gemacht wie seinem männlichen Selbstbewußtsein. Er kannte die gefährliche Natur der Königin und wußte, was ihm eine solche Kühnheit eintragen konnte. Dennoch bedient er sich ihrer immer, sobald er sich im Rechte und von der Königin benachteiligt glaubt. Im Jahre 1589 will er den Seezug nach Portugal unter Norreys und Drake mitmachen;

die zärtliche Königin giebt es nicht zu. Da verschwindet er plötzlich vom Hofe, reitet in 36 Stunden 220 englische Meilen bis Plymouth, nimmt ein Schiff und segelt der Flotte nach. Er trifft sie anfangs nicht und kreuzt einen Monat allein an der portugiesischen Küste, den Spaniern mehrere Schiffe raubend; nachdem er dann als Führer der Landungstruppe vor Lissabon eine glänzende Tapferkeit gezeigt und sein kriegerisches Feuer gekühlt hat, da erst folgt er dem Befehle der Königin und kehrt zurück. — Im Jahre 1591, als Befehlshaber der englischen Hilfstruppen vor Rouen, schreibt er der das Schlimmste drohenden Königin, er wolle ihr lieber sein Leben als seine militärische Ehre opfern, die dahin sein würde, wenn er, ohne einen Schwertstreich gethan zu haben, zu ihr zurückkäme und die Truppen sich selbst überließe. Das ist sein bitterer Ernst; er verachtet das Leben nicht bloß als Krieger, sondern auch, wie wir sehen werden, als Philosoph; er denkt, wie Hamlet: Mein Leben acht' ich keiner Nadel wert.

Essex' edle, menschenfreundliche Natur konnte überhaupt kein Unrecht ertragen, auch nicht das, welches anderen geschah. Seine wiederholte Verwendung für den unglücklichen Davison, den die Königin nun einmal als Sündenbock für die von ihr so ersehnte Ermordung der Maria Stuart ausersehen hatte, schadete ihm sehr. Auch in der Zeit nach dem unglücklichen irischen Feldzuge, wo er sich von Spähern umgeben wußte und keinen Augenblick seines Lebens sicher war, hielt er mit seiner freien Meinungsäußerung über die Königin nicht zurück. Der Ausspruch: „Der Königin Seele ist so krumm wie ihr Körper", der ihr natürlich hinterbracht wurde, hat, wie Raleigh versichert, ihm das Leben gekostet.

Nachdem wir die Eigenschaften kennen gelernt haben, die

es Hamlet sowohl wie Essex als Hofmännern unmöglich machen, unter den Existenzbedingungen ihrer beiderseitigen Hofkreise zu leben, die schönen Eigenschaften der Offenheit, Ehrlichkeit und einer christlich vornehmen Gesinnung, die in der Pestluft solcher Höfe zum Untergange führen: betrachten wir jetzt ihre Bildung.

3. Der Philosoph.

Für die philosophische Neigung des Grafen Essex ist abgesehen von dem, was sonst im einzelnen darüber berichtet wird, besonders beweisend der Brief, den er, selbst noch ein junger Mann, an seinen jüngeren Freund, den Grafen Rutland richtete, ehe der letztere auf Reisen ging (1595). Dem Tone und Inhalte nach könnte dieser Brief von einem vierzigjährigen Manne geschrieben sein. Essex macht sich älter, als er ist, ebenso wie Shakspere sich seinem jüngeren Freunde als Greis darstellt in Sonetten, die spätestens in einem Alter von 36 bis 37 Jahren geschrieben worden sein müssen:

Die Zeit des Jahres kannst Du an mir seh'n,
Wo, spärlich nur von gelbem Laub behangen,
Die Zweige zittern vor des Nordwinds Weh'n,
Ein Dom, verödet, d'rin einst Vöglein sangen.
— — — — — — — — — — —

Sonett 73. (Bodenstedt 94.)

Die gleiche Frühreife entwickelt auch der junge Hamlet in seinem Vortrage an die Schauspieler.

Essex macht zunächst den Grafen darauf aufmerksam, daß er den Zweck und den Nutzen des Reisens nicht allein in der Kenntnis fremder Länder, Sitten und Sprachen sehen solle, wie irgend ein anderer junger Fant, sondern tiefer blicken und ihn finden — ganz platonisch! — in der Er=

werbung „der inneren Schönheit der Seele“. Wenn er sich jeden Tag besser und würdiger werden fühle, dann sei der vornehmste Zweck des Reisens erreicht. „Die Vorzüge der Seele sind die nämlichen wie die des Körpers: Schönheit, Gesundheit und Kraft. Die Schönheit zeigt sich in anmutigen und angenehmen Formen und Freundlichkeit des Benehmens; diejenigen, welche diese Gabe haben, senden die, denen sie etwas versagen, zufriedener von sich, als Menschen von entgegengesetztem Wesen die, denen sie etwas gewähren. Die Gesundheit besteht vor allem in einer unerschütterlichen Festigkeit und einem Freisein von Leidenschaften, welche allerdings die Krankheit der Seele ausmachen. Die Kraft der Seele ist jene Macht, welche uns dazu treibt, gute und große Thaten zu verrichten.“ — Das Benehmen ist unschwer anzueignen, „es ist nur ein Kleid“*) und leicht passend gemacht mit ein wenig Gewandheit und Nachahmungskunst.

Die Gesundheit der Seele, die sich in der Freigebigkeit und Hochherzigkeit zeigt, ist nicht von jedem zu erreichen. Es muß eine gewisse Anlage dazu angeboren sein. Wo aber nur ein Keim von diesen Eigenschaften vorhanden ist, kann man sie „durch Urteil und Gewöhnung“ zu voller Entfaltung bringen. „Klares Urteil macht die Menschen freigebig; denn es lehrt sie, die Glücksgüter nicht um ihrer selbst willen zu schätzen, — so sind sie nur ihre Gefangenwärter, die sie dem Gebrauch verschließen, während wir doch in Wahrheit Herren über sie sind; und es zeigt uns, daß es ist beatius dare quod (? wohl quam) accipere; denn das eine ist das

*) So nennt auch Hamlet das äußere Gebahren der Trauer „nur den Schmuck und das Kleid des Schmerzes.“ Und im „Kaufmann von Venedig“ spricht Shakspere von dem „Kleide der Freude.“

Abzeichen der Herrschaft, das andere der Unterwerfung. Auch führt es uns zur Tapferkeit; denn es lehrt uns, das Leben, das wir nicht behalten können, nicht zu hoch zu schätzen, und den Tod, den wir nicht vermeiden können, nicht zu fürchten; daß der, welcher auf edle Weise stirbt, für alle Zeit lebt, und der, welcher in Furcht lebt, beständig stirbt*); daß Schmerz und Gefahr nur dem Denken groß erscheinen**), und daß in Wahrheit nichts furchtbar ist als die Furcht selbst; daß die Gewöhnung das, was wir gewohnheitsmäßig thun, uns gleichsam zur Natur macht" †). So kann man sich an die Gefahr, an die Nähe des Todes gewöhnen. „Es ist kein Gefühl von Natur gewöhnlicher und stärker als die Furcht vor dem Tode; für den natürlichen Menschen scheint nichts unmöglicher, als sich zum Tode zu entschließen. Aber Märtyrer sind ihm um des Glaubens, Helden um des Ruhmes willen, einige aus Vaterlandsliebe, andere aus Liebe zu einer bestimmten Person, ohne Furcht entgegengetreten und haben ihn erduldet, ohne eine Miene zu verziehen; und deshalb,

---

*) Wer denkt hier nicht an Cäsars Worte:

Vielmals vor seinem Tode stirbt der Feige,
Der Tapfre schmeckt ihn immer nur einmal.
Von allen Wundern, die ich je geschaut,
Das seltsamste scheint mir, daß Menschen fürchten,
Sehend, daß Tod, ein unvermeidlich Ende,
Kommt, wann er will.

**) Hamlet: „An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu."

†) Derselbe Gedanke, nur ausgeführter, kehrt wieder in den bekannten Worten Hamlets, mit denen er seine Mutter zur Enthaltsamkeit ermahnt: Gewohnheit kann den Stempel der Natur verändern fast, den Teufel meistern 2c.

wenn viele die größte und stärkste Feste der Empfindung erobert haben, ist es nur Mangel an Festigkeit bei dem Unternehmer, wenn er nicht einen vollständigen Sieg erringt."

„Das erste, was Rutland auf der Reise suchen soll, ist Bildung (learning)*) . . . Ohne sie kann es keine Tapferkeit geben; denn alles Wagen sonst kommt aus der Wut, und Wut ist eine Leidenschaft, und Leidenschaften verkehren sich immer in ihr Gegenteil, und deshalb sind die wütendsten Menschen, wenn das erste Feuer gekühlt ist, gewöhnlich die furchtsamsten." Ebenso wenig können wahre Freigebigkeit, Gerechtigkeit, Ausdauer und Geduld, Mäßigkeit, und selbst Religion ohne Bildung bestehen.

Bildung erwirbt man durch Studium, durch Unterredung und durch Beobachtung.**) — Schon das, was Essex als den natürlichen Ursprung der Bildung betrachtet, zeigt, wie wenig ihm Fachbildung und Stubengelehrsamkeit gilt. — Für einen erfolgreichen Betrieb des Studiums setzt Essex die Kenntnis der Sprachen voraus; zu diesem Zwecke empfiehlt er dem jungen Rutland, einen tüchtigen Gelehrten mitzunehmen und zeitweise den Vorlesungen der Universitäten zu folgen. Am angelegentlichsten wird das Studium der Geschichte empfohlen; „denn sie wird ihn am besten in sittlichen, militärischen und politischen Dingen unterweisen." ‚Discere est tanquam recordari'; daher soll er, was er zu behalten wünsche, sich durch Denken zu eigen machen und vermittelst Notizen und Auszügen befestigen. Das

*) Wir müssen wohl ergänzen: und die aus ihr geschöpfte Einsicht in die Natur der Dinge sowie ruhige Überlegung.

**) Von der Bedeutung, die für Essex die Beobachtung hat, spricht Seite 165.

erinnert an Hamlets Worte in der fünften Szene des ersten Aktes: Von der Tafel der Erinnerung will er wegwischen:

> Jedweden Spruch aus Büchern, jeden Eindruck,
> Den Jugend und Beobachtung verzeichnet.

Und er trägt selbst ein Notizbuch (tables, Schreibtafeln) ständig bei sich, um das Behaltenswerte sofort einzutragen.

Interessant ist, was er über die Unterredung als Lernmittel sagt: „Ich mache die Unterredung zum zweiten Hilfsmittel der Bildung, obgleich ich sie hinsichtlich ihres Nutzens als das erste und größte befunden habe, und ich thue das, weil der, welcher nicht studiert hat, nicht weiß, woran er zweifeln, wonach er fragen soll: aber wenn das Wenige, was ich gelernt, mir meine eigene Leere gezeigt hatte, fand ich mehr Nutzen in einem halbtägigen Zusammensein mit einem Fachkenner als in einem vierwöchentlichen Studium für mich. Um durch Unterredung großen Nutzen zu haben, müßt Ihr Euch zunächst mit kundigen Männern unterreden, d. h. kundig in dem, was Ihr wissen wollt; hierauf mit vielen: denn kundige Männer sind öfters verschiedener und entgegengesetzter Meinung, und jeder macht seine eigene wahrscheinlich, so daß Ihr, wenn Ihr bloß *einen* hört, in allen Fragen nur *eine* Meinung hört; wogegen Ihr durch Anhören vieler den Grund des einen durch den Grund des anderen widerlegen und die Wahrheit erkennen könnt. Außerdem ist niemand kundig in allen Gegenständen; aber jeder große Gelehrte ist kundig in einem bestimmten; so wird Euer Verstand geschärft werden durch den Umgang mit großen Geistern, und Ihr werdet die Quintessenz von jedem von ihnen besitzen. . . . Ich rate Euer Lordschaft, lieber hundert Meilen weit zu gehen, um mit

einem weisen Mann zu sprechen, als fünf, um eine hübsche Stadt zu sehen.“ . . .

„Die Bedeutung der Beobachtung beruht darin, daß sie uns den Zusammenhang von Ursache und Wirkung, von Ratschlägen und Erfolgen, das Verhältnis und die Ähnlichkeit der Gegenwart und Vergangenheit“, und aller Dinge lehrt. Nur das erst wissen wir vollständig, wovon wir die Ursache wissen: so kann der Privatmann nicht ein so großer Soldat sein wie der, welcher ein Heer befehligt, noch ein so großer Politiker wie der, welcher einen Staat regiert, oder der erste Minister eines Staates, weil jener nur die Erfolge sieht und die Ursachen nicht kennt, der andere die Ursachen schafft, welche die Erfolge nach sich ziehen.“

„Das Ziel der Bildung ist Klarheit und Kraft des Urteils, und nicht Wissensprunk und Unterhaltungskunst“, wonach die meisten Edelleute heute streben. „Gott weiß, daß die wenig erreicht haben, welche nur die Unterhaltungskunst (discoursing-gift) besitzen; denn obgleich sie, wie leere Gefäße, laut tönen, wenn man an ihre Außenseite klopft*), werdet Ihr sie, wenn Ihr in sie eindringt, doch von nichts als Wind erfüllt finden.“

Shakspere äußert sich wiederholt ebenso verächtlich über die bei Hofe gepflegte Unterhaltungskunst; z. B. im „Hamlet“ (V, 1, 148); deutlicher im „Kaufmann von Venedig“ (III, 5, 48), wo Lorenzo sagt:

> Wie jeder Narr mit Worten spielen kann! Ich denke, die beste Haltung des Verstandes wird nächstens Schweigen sein, und die Unterhaltung (discourse) nur noch sich für Papageien empfehlen.

Die philosophische Bedeutung des sehr langen Briefes

---

*) Am lautsten tönt ein leer Gefäß. Heinrich V, IV, 4, 73.

muß in dieser zusammengedrängten Wiedergabe zum Teil verloren gehen; in Wirklichkeit entrollt er aus der Perspektive höchsten Gedankenfluges ein großartiges Gemälde menschlicher Entwickelung, aus dem sein junger Freund die edelsten Ziele für sein Streben, die wertvollsten Güter unseres Daseins erkennen soll. Es ist selbstverständlich, daß der Held eines Dramas sein Denken nicht in dieser zusammenhängenden Vollständigkeit vor uns entfalten kann; dagegen hat noch niemand, der empfänglich ist für Seelengröße und den geistigen Zauber — möchte ich sagen — mit dem der Dänenprinz unser Inneres gefangen nimmt, bestritten, daß ein ähnlich großes, freies, klares Denken der Boden ist, dem seine vielen gehaltvoll schönen Reden und Aussprüche wie köstliche Blumen entsprießen.

Daß Erwerbung der Seelenschönheit das Hauptziel des Lebens sein müsse, spricht Hamlet nicht direkt aus, wie Essex; und einen Camden, der dieses Streben des Prinzen bezeugte, giebt es nicht; aber wir sehen die Früchte desselben vor uns in seiner Herzensreinheit, seiner Gesinnungsnoblesse und seiner Geistesgröße. Es ist sein tragisches Schicksal, das ihn in eine Lage und Umgebung versetzt, wo dieses allerhöchste Gut der Seelenschönheit keinen Wert hat, und wo die Möglichkeit seiner Existenz von viel niedrigeren, roheren Eigenschaften abhängt, als sie glückliche Anlage, gute Gewöhnung und energische Selbstzucht in ihm gezeitigt haben. Hamlet spricht auch nicht aus, daß er auf anmutige Form und Freundlichkeit des Benehmens Gewicht lege, und man hat ihm diese Eigenschaften thörichterweise absprechen wollen, weil er den dummschlauen, naseweisen Polonius, die verräterischen Jugendgenossen Rosenkranz und Güldenstern und den schurkischen König höchst unfreundlich behandelt. Aber man müßte gleich=

zeitig vergessen, daß er dem armen, aber treuen Freunde Horatio gegenüber keinen Rangunterschied gelten lassen will, und daß er die von allen verachteten und doch trefflichen Schauspieler mit jener wahrhaft vornehmen Herablassung behandelt, die nicht demütigt, sondern emporzieht.

Wie hoch er das Freisein von Leidenschaften schätzt, zeigen die schönen Worte, in denen er die bescheidene Größe seines Horatio preist:

Gebt mir den Mann, den Leidenschaft nicht knechtet,
Und wohnen soll er in meines Herzens Kern,
Ja, in des Herzens Herzen, wie Du mir.

Wie wenig ihm neben den inneren die materiellen Güter, selbst ein Thron, gelten, bezeugt die stolze Ruhe, mit der er die Zumutung unbefriedigten Ehrgeizes, die Strebern wie Rosenkranz und Güldenstern allerdings sehr nahe liegt, von sich weist. Den Trieb zu großen Thaten zu entfalten, wie Essex, dazu giebt die Handlung der Tragödie ihm allerdings keine Gelegenheit. Aber wie jener, ist er in zahlreichen Reden aufs tiefste durchdrungen von dem Unwerte des Lebens, von der Verächtlichkeit der Todesfurcht; und daß ihm die entsprechende Eigenschaft heldenhafter Tapferkeit nicht fehlt, wird wegen der vielseitigen Verkennung gerade dieser Charakterseite besonders nachgewiesen werden müssen.

Die Reden Hamlets mit ihrer logischen Schärfe, mit der Klarheit und Prägnanz ihres Ausdruckes beweisen seine philosophische Anlage ebenso sehr, wie die Briefe des Grafen Essex; von dem letzteren berichtet außerdem Henry Wotton, daß er ein „scharfsinniger und sachlicher“ Redner war, wenn er wollte; daß er von Natur zum Nachdenken geneigt war und oft gerade beim Essen, während die Tischgenossen sich in

munterer Unterhaltung gehen ließen, verstummte und seinen Gedanken nachhing. Dieser auf der Bühne nicht darstellbaren Eigenschaft entspricht wenigstens das in Hamlets Wesen, daß er sich bei den verschiedenartigsten Anlässen einem lauten Denken hingiebt, und das selbst in Situationen, wo man meinen sollte, daß die Lebhaftigkeit der Empfindung jedes zusammenhängende Räsonnieren unmöglich machte. So ist er, als er den Geist seines Vaters erwartet, scheinbar im stande, durch das Denken seine innere Erregung zu bemeistern, die sich nur in der Abgerissenheit des Satzbaus zu erkennen giebt. Überall, auf der Terrasse, auf dem Kirchhofe oder in einsamem Selbstgespräch, ob es sich um die Trunksucht der Dänen oder um den Lebenseinsatz des Fortinbras für ein Nichts von Gewinn, um den Fehltritt der Mutter oder um die seinem Ohm dargebrachte Verehrung oder endlich um die große Frage des Seins und Nichtseins handelt, in allen Fällen giebt er sich nicht zufrieden mit der bloßen Erkenntnis der Thatsache; das Warum ist ihm wichtiger als das Was. Das, was man an ihm als Geistreichigkeit zu bezeichnen pflegt, ist neben seiner Fähigkeit zu überraschenden, treffenden Beobachtungen vor allem das Bestreben, für die gesonderten Erscheinungen das einende Gesetz zu finden. Daß gewisse Gedanken ihren Quell wahrscheinlich in Giordano Bruno, andere in Montaigne, noch andere in Bacon haben, mag nebenbei bemerkt werden.

4. Der Gelehrte.

Die andere Seite der damaligen Bildung, die klassisch-litterarische, kann auf der Bühne nicht so handgreiflich in die

Erscheinung treten als im Leben. Wer von Essex' Bildungsgange nichts wüßte, müßte aus den zahlreichen lateinischen Citaten seiner Briefe erkennen, daß er die alten Klassiker gründlich studiert hatte. Shaksperes poetischer Takt hat den tragischen Helden vor jeder pedantischen Unsitte bewahrt; er weiß Hamlets Vorliebe für den klassischen Stil auf feinere Weise zu zeigen. Die Szene eines alten Schauspiels, das Hamlets Lieblingsstück, aber Kaviar fürs Volk war, ob sie nun Marlowes „Dido" oder einem älteren englischen Schauspiele desselben Gegenstandes oder Jasper Heywoods Übersetzung von Senecas „Troas" (1559) nachgebildet ist, gehört dem älteren, gelehrten Dramenstile an, der im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts in England blühte und von dem volkstümlichen Drama Shaksperes, seiner Vorgänger und Nachfolger verdrängt wurde. Die Frage Hamlets mit Bezug auf den Schauspieler: „Was ist ihm Hecuba?" entspricht durchaus nicht seinem eigenen Standpunkte. — Die „Worte" des „satirischen Schuftes", nach denen sich Polonius erkundigt, stammen wahrscheinlich von Juvenal. — Im Besonderen verweise ich noch auf die Schilderung seines Vaters im Gespräch mit der Mutter, wo er ihn mit Jupiter, Apollo, Mars, Merkur (an einer anderen Stelle mit Herkules) vergleicht, während sonst der verständige Shakspere mit der Verwendung der klassischen Mythologie sehr sparsam ist, ferner auf Wendungen, wie:

> Wenn bei der einen Stelle nicht die Schuld,
> Die heimliche, sich selbst verrät, ist's ein
> Verdammter Geist, den wir geseh'n, und schwarz
> Sind meine Phantasien wie Vulkans Ambos,

wo christliche und heidnische Vorstellungen in einem Atemzuge gebraucht werden; oder

O Herz, verlier' nicht die Natur! Laß nie
In diesen festen Busen Nero's Seel' ein,

und andere, die offenbar uns die klassische Bildung Hamlets kennzeichnen sollen, da sie dem sonst um die Wende des Jahrhunderts von Shakspere geübten Stile widersprechen.

5. Der Dichter.

Dem Gelehrten zunächst steht der Dichter. Wiederum hatte Shakspere in seinem Drama wenig Gelegenheit, diese Seite der Begabung seines Helden hervortreten zu lassen; er thut es jedoch in zwei Fällen, einmal in dem Liebesgedicht, das Polonius aufgefangen hat und den Majestäten vorliest, das zweite Mal in den auf die Vergiftung seines Vaters bezüglichen Versen, die er in den „Mord Gonzagas" einschiebt. Von den letzteren erfahren wir nichts Bestimmtes: es könnten die Schlußworte der Königin sein, in denen sie überschwängliche Versicherungen ihrer Treue giebt, und die sechs Verse des Mörders Lucianus, in denen die Höhe von Hamlets poetischer Begabung sich freilich wenig zeigen kann; es läßt sich nicht mehr darüber sagen, als daß sie dem altertümlichen Stil des Dramas sich vollkommen anschmiegen. Das Liebesgedicht ist einfach und sinnig.

Wenn es erlaubt wäre, auf diese wenigen Verse ein Urteil zu bauen, so müßten wir sagen, daß Essex der größere Dichter von beiden ist. Schon 1588 galt er für den besten Sonettisten im Hofkreise der Elisabeth. Im Beginne der Neunziger faßt die Königin eine Vorliebe — launenhaft und plötzlich, wie immer — für den jungen, stattlichen Grafen Southampton; Essex schlägt ihn mit einem Sonette aus dem

Felde. Erhalten sind von ihm, soweit ich habe entdecken können, neun Gedichte, meist Sonette[86]. Ihr Inhalt sind Klagen über die Ungunst der Königin, über die Untreue der Geliebten und Jubel über erhörte Liebe. Die Gedichte sind durchaus frei von Petrarkischem Schwulst und unechtem Schmuck, was für jene Zeit einem Dichter hoch anzurechnen ist, und zeichnen sich aus durch tiefe Empfindung und edle Einfachheit des Ausdrucks. Das historisch Interessanteste ist die allegorisch eingekleidete Klage des in Ungnade gefallenen Hofmannes über die Vergeblichkeit seines Strebens; er schildert sich als arme, schlecht behandelte Biene[87], die es in ihrem Bienenreiche zu nichts bringen kann. Es enthält zwei Lieblingsgedanken von Shakespere; einmal heißt es von den besser gedeihenden Bienen: „Sie haben zuviel und verlangen doch nach mehr, und vollgestopft von Süßigkeit (cloyed with sweetness) fühlen sie sich übel (surfeit) in ihrer Fülle.“ Im 118. Sonett, das an den Freund gerichtet ist, heißt es: „Voll von Deiner Süßigkeit (being full of your sweetness), nahm ich zu bitteren Saucen meine Zuflucht.“ In der „Schändung der Lucretia“ (V. 98): „Vollgestopft mit zuviel (cloyed with too much), verlangt er immer nach mehr*).“ An einer anderen Stelle sagt Essex: „Motten fressen Tuch, der Wurm verzehrt die Rose (cankers consume the rose).“ Diese Metapher ist bei Shakspere sehr beliebt, in den Sonetten erscheint sie viermal: „Rachsüchtig fraß ein Wurm die Ros' zu Tode (a vengeful canker eat him up to death)“

*) Der Gedanke des Essex'schen Gedichtes kehrt außerdem wieder im 75. Sonett, sowie im „Sommernachtstraum“ (II, 2, 137) und in „Lucretia“ (867).

(Sonett 99) oder „Wie ein Wurm in duftiger Rose“ (Sonett 95), ferner in den Sonetten 35 und 70; außerdem findet sich der Gedanke, daß das Verderben (canker) sich gerade an das Schönste (rose) heftet, noch sechsmal*). — Ich habe die Sonette vorangestellt, von denen der größere Teil, wie ich zu beweisen gesucht habe, an Essex gerichtet ist, und die jedenfalls nach der glaubwürdigen Aussage des Litterarhistorikers Francis Meres im Jahre 1598 vor dieser Zeit lange „im Kreise von Shaksperes intimen Freunden cirkuliert“ hatten.

Das Bienenlied war der Ausfluß seiner bitteren Stimmung, als er nach der ihm von der Königin zu Teil gewordenen Beschimpfung (1598) in eigenwilliger Entfernung vom Hofe lebte; ein kleineres Gedicht aus dem Ende des Jahres 1600 zeigt den von brutalen seelischen Martern gebrochenen Mann, der nur noch nach Ruhe verlangt. Die Königin hatte ihn nach seiner Rückkehr von Irland ohne richterlichen Spruch gefangen gesetzt und ihm jede Berührung mit seinen Angehörigen verboten; er durfte seine Frau nicht sehen, als sie in Kindesnöten und dann krank darniederlag, und später weder ihren noch seiner Kinder Besuch empfangen. Später wurde diese Härte gemildert; aber auch nach seiner Entlassung wurde seinem sehnlichen Verlangen, sich mit den Seinen in die Stille des Landlebens zurückzuziehen, kein Gehör gegeben; er mußte in London bleiben, ohne bei Hofe vorgelassen und in seine Ämter wieder eingesetzt zu werden, ein

---

*) In „Venus und Adonis“ (656), „Die beiden Veroneser“ (I, 1 43). „Heinrich VI (1. Teil, II, 4, 68), „Romeo“ (II, 3, 30), „Hamlet“ (I, 3, 39), „König Johann“ (III, 4, 82).

Gegenstand des Spottes seiner Feinde. Eine Übersetzung dieser schmerzlichen Klage mag versuchen, eine Vorstellung von dem Dichter Essex zu geben.

O glücklich, wer sein Schicksal könnt' vollenden
In zaubervoller Wildnis, tief verborgen
Vor aller Menschheit, ihrem Schmeicheln, Schänden;
Er könnt' zur Ruh' sich legen ohne Sorgen[88];
Erwachen dann und Preis dem Schöpfer geben,
Sich nähr'n, wo Hagebutt' und Brombeer' ranken,
In ernstem Sinnen seine Tag' hinleben,
Im stillen Glücke heiliger Gedanken.
Und stürb' er, wär' ein Busch die Leichenhalle,
Darin die Drossel schlüg' mit süßem Schalle.

Ich kann mir nicht versagen, hier einen Exkurs einzuschalten, der mit der Hamlet-Essex-Frage direkt nichts zu thun hat, sondern nur zeigen soll, mit welchem vortrefflichen poetischen Kommentar die um diese Zeit geschaffenen Sonette und Dramen die Glückswechsel und die schließliche Katastrophe des Hofmannes und Feldherrn Essex begleiten.

Die Aussöhnung zwischen Elisabeth und Essex nach der historischen Ohrfeige fand im September 1598 statt. Um diese Zeit entstand der zweite Teil von „Heinrich IV", in welchem zwei auffallende — formale und gedankliche — Übereinstimmungen (IV, 4, 87 und V, 2, 126) mit dem auf diese Aussöhnung bezüglichen 107. Sonett (V. 8 und 1, 2, 6) vorkommen. Das letztere, das seinem Gehalte nach mit den späteren Freundschafts-Sonetten (um 1600) zusammengehört, wird daher wohl in diesem Jahre entstanden sein. Hier lese man die Deutung des von historischen Anspielungen erfüllten Sonettes im ersten Teile (S. 81) nach.

In „Troilus und Cressida", dessen einer Teil, die

„Lagergeschichte" genannt, im Gegensatz zu der „Liebesgeschichte", auf der Wende des Jahrhunderts gedichtet wurde[89], sagt Achilles (III, 3), als die Feldherren, ohne ihn zu beachten, vorübergehen:

Wie, ward ich plötzlich arm?
Denn Größe, wenn sie mit dem Glück zerfiel,
Zerfällt auch mit dem Menschen; der Gestürzte
Liest seinen Sturz so schnell im Blick der Welt,
Als er ihn fühlt: Menschen sind Schmetterlinge,
Sie zeigen nur dem Sommer bunte Schwingen;
Und keiner hat, bloß weil er Mensch ist, Ehre,
Er wird der Ehren halber nur geehrt,
Die außer ihm sind: Reichtum, Hofgunst, Rang,
Zufall so oft wie des Verdienstes Lohn;
Und fallen sie, die ja so schlüpfrig steh'n,
An die, gleich schlüpfrig sich die Freundschaft lehnt,
Zieht eins das andre nach, und alles stirbt
Zusammen hin.

Wir dürfen das 124. Freundschafts-Sonett, das denselben Gedanken ausführt, in die nämliche Zeit versetzen. Es zeigt, daß diese traurigen Betrachtungen nicht bloß und nicht zuerst durch die Lage des Achilles in ihm erweckt wurden.

Wär' mein Lieb' ein Kind der Ehren bloß,
Würd' sie als Glücksbastard leicht vaterlos
Und nach der Zeiten Liebe oder Haß
Blum' unter Blumen sein, Gras unter Gras*).
Nein: Sie steht fest, vom Zufall unbedroht!
Prunkende Größe schafft ihr keine Not,
Sie fällt nicht unter knecht'schem Mißbehagen,
Wozu die Mode ruft in unsern Tagen,
Sie fürchtet nicht die Ketz'rin Politik,
Die nur auf kurze Zeit sich werben läßt, —

*) Im Text steht „Unkraut".

Voll Weisheit selbst beherrscht sie ihr Geschick,
Im Sturme, wie bei schönem Wetter, fest.
Hierfür ruf' ich die Narr'n der Zeit als Zeugen,
Die, sündig lebend, fromm im Tod' sich beugen.

(Mit Berichtigungen nach Bodenstedt.)

Ebenso wie jene Stelle zu diesem Sonett, verhält sich eine Stelle des im Anfange des Jahrhunderts gedichteten „Cymbeline“ [90] zu dem 25. Sonett. Belarius sagt zu Guiderius und Arviragus:

Kenntet ihr nur der Städte Wucherei
Und fühltet sie an euch; die Kunst des Hofs,
Schwer aufzugeben, zu bewahren schwer,
Wo Steigen sich'rer Sturz ist, oder doch
So schlüpfrig, daß die Angst so schlimm wie Sturz ist;
Die Not des Kriegs, die in der Ehre Namen
Mühsam Gefahren sucht, im Suchen stirbt
Und ganz so oft ein schmähend Epitaph
Wie gut Gedächtnis erntet, manchmal selbst
Schlimm büßt für wackern Dienst und, was das Ärgste,
Fußkratzen muß zum Tadel. O dies Los,
Lest es an mir! Gezeichnet ist mein Leib
Vom Römerschwert; mein Ruf stand bei den Besten
Einst obenan; mich liebte Cymbeline;
Uud kam die Red' auf Krieger, war mein Name
Gewiß nicht fern. Da war ich wie ein Baum,
Der schwer von Frucht sich beugt; doch eine Nacht
Hat mir durch Sturm, Raub, nennt es, wie ihr wollt,
Mein reif Gehänge, ja mein Laub verwüstet,
Gab mich Wettern bloß . . . .
All meine Schuld war, wie ich euch erzählt,
Daß zwei Verruchte, deren falscher Eid
Mehr galt als meine laut're Ehre, schworen,
Ich sei mit Rom im Bunde.

(Gildemeister.)

Für die furchtbare Wahrheit dieser Rede giebt das Leben des Grafen Essex ein schlagendes Beispiel bis auf den Vorwurf des Verrates, der ihm bei seiner Rückkehr von Irland (1599) gemacht wurde, weil er mit dem Rebellen Tyrone in einer gewissen Entfernung von dem beiderseitigen Gefolge, also „geheime" Zwiesprache gehalten hatte, die darauf hinzielen sollte, seine Truppe für andere staatsverräterische Zwecke frei zu machen.

Das Sonett lautet:

Laß, die geboren unter günst'gem Stern,
Sich stolzer Titel rühmen, hoher Ehre,
Derweil ich heimlich, den Triumphen fern,
Durch meine Liebe meine Freude mehre.
Der Hoheit Günstling strahlt in seinem Glanz,
Wie in der Sonne Licht die Ringelblume,
Doch ihn beherrschen Laun' und Zufall ganz:
Ein Zornblick macht ein Ende seinem Ruhme.
Der Held, der schwer erkämpften Lorbeer trug:
Nach tausend Siegen einmal überwunden,
Ist wie gestrichen aus der Ehre Buch,
Sein Thun vergessen und sein Lohn verschwunden.
  Drum glücklich ich — ich lieb' und bin geliebt,
  Wo's kein Verdrängen und Vergessen giebt.

Der irische Feldzug des Grafen Essex war der einzige von seinen vielen, sonst so ruhmreichen Kämpfen, in dem er wirkliche Mißerfolge erzielte, zum wenigsten durch eigene Schuld, vor allem infolge der Kabalen seiner Feinde bei Hofe, der Grillenhaftigkeit Elisabeths und der äußersten Ungunst der lokalen und materiellen Verhältnisse. Um ein neues Beispiel für die Kleinlichkeit dieser Königin in großen Fragen, einen neuen Beweis für die Illegitimität ihres Herrscherruhmes zu erbringen, sei hier an die Thatsache erinnert, daß sie Essex

entgegen seiner verbrieften Vollmacht zwang, den Grafen Southampton von dem Posten eines Kommandeurs der Reiterei — den rechten Mann auf dem rechten Fleck, einen feurigen Draufgänger und geborenen Reitergeneral — abzusetzen, weil — die Feder sträubt sich, den Grund auszuschreiben — er ihre Hofdame, Elisabeth Vernon, ohne ihr Wissen und wider ihren Willen geheiratet hatte. Nun war es bekanntlich besonders für junge stattliche Männer an ihrem Hofe ganz unmöglich, mit ihrem Wissen und mit ihrer Bewilligung zu heiraten; die Königin betrachtete eine solche Heirat als eine persönliche Beleidigung. Wer an dem Anblicke ihrer „unvergleichlichen" Schönheit, die bis in ihr höchstes Alter gewissermaßen auf allerhöchsten Befehl unverändert fortbestand, nicht genug hatte, sondern von den nicht bloß vorgestellten Reizen eines jungen, schönen Mädchens sich anziehen ließ, fiel dadurch in Ungnade und wurde mit der rechtmäßig erworbenen Frau vom Hofe verbannt. —

Die Worte Imogens beim Anblick der Waliser Wildnis, in der Belarius mit den geraubten Königssöhnen seine Wohnung aufgeschlagen hat — auch Essex wünschte 1600 vergeblich, seine Besitzungen in Wales aufzusuchen, auf denen er mehrere Jahre seiner Jünglingszeit verlebt hatte — erinnern direkt an jenes kleine Gedicht des Grafen:

Ein großer Mann, der keine Hofburg hätte
Als diese Höhle, der sich selbst bediente,
Der nur die Tugend hätte, welche ihm
Sein eig'nes Herz besiegelt — nicht die and're,
Das nichtige Geschenk vielköpf'ger Mengen:
Er thät' es diesen beiden nicht zuvor.

* * *

Daß Essex als Gelehrter und Dichter auch ein Freund der Gelehrten, Dichter und Schauspieler war, würde des Beweises nicht bedürfen, auch wenn es nicht bekannt wäre. Ließ er doch Spenser, der ihm die ersten Gesänge seiner „Feenkönigin“ mit einem Huldigungssonette übersandt hatte, obgleich er der intime Freund seines Todfeindes Raleigh war, aus den eigenen, schwankenden Mitteln feierlich in der Westminster-Abtei beisetzen. Und niemand, der an ein intimeres Verhältnis zwischen Shakspere und Essex nicht glaubt, hat bisher bestritten, daß dieser edle Mäcen den größten Dichter seiner Zeit, den Schützling seiner Freunde Southampton und Pembroke, gekannt und geehrt haben muß, und nicht bloß geehrt, sondern mit jener freundlichen Herablassung behandelt, die, wie Henry Wotton berichtet, sein stehender Verkehrston mit Tieferstehenden war, während er Gleichstehenden und Mächtigeren oft genug hochfahrend begegnete. Wir können unter dem Hofadel jener Zeit keine Persönlichkeit entdecken, die ihrem Wesen nach geeignet gewesen wäre, den treuen, innigen Ausdruck der Liebe eines armen Schauspielers ohne Widerstreben, mit Dankbarkeit hinzunehmen.

6. Der Krieger.

Von dem kriegerischen Mute des Grafen Essex zu sprechen, von seinen Herausforderungen und Duellen, von seinem Streben nach heldenhafter Auszeichnung, das den Achtzehnjährigen im niederländischen Feldzuge treibt, zwei spanische Standarten zu erobern, später immer den gefahrvollsten Posten sich auszusuchen und an der Spitze seiner Truppen zu kämpfen, hieße Wasser ins Meer tragen. Was hier wesentlich, ist zu zeigen,

daß er nicht ein von animalischen Trieben geleiteter Renommist, wie Laertes, war, sondern jenen von ihm selbst geschilderten edlen Mut besaß, der aus dem richtigen Denken hervorgeht, aus der geringen Schätzung des eignen einzelnen Lebens gegenüber höheren, allgemeineren Gütern und der Besonnenheit, die mit dem Mittel der Tapferkeit große Zwecke zu erfüllen sucht. In dieser Hinsicht ist ein Urteil von Gewicht, das ein ergrauter Krieger, der Admiral Howard, nach der Einnahme von Cadiz über ihn fällt: „Es giebt keinen tapfereren Mann auf Gottes Erdboden", schreibt er, „als der Graf es ist; und ich versichere, keinen größeren Soldaten; denn was er thut, wird mit großer Umsicht und straffer Disciplin ausgeführt." Noch sprechender ist des Grafen eigene Verteidigung gegen den Vorwurf, daß er die Genossen des Waffenhandwerks auf ungebührliche Weise begünstige: „Ich habe sie allerdings außerordentlich lieb", sagte er. „Ich liebe sie um ihrer Tugend willen, um ihrer Seelengröße — denn kleine Seelen, wären sie noch so voll von tugendhaften Gefühlen, können nur wenig tugendhaft sein — um ihres Verstandes — denn Kleines zu verstehen oder Unnützes ist wenig besser als überhaupt nichts verstehen — ich liebe sie wegen der Kraft ihrer Neigungen — denn Menschen von schwächlichen Neigungen lieben Bequemlichkeit, Genuß und Nutzen, aber diejenigen, welche Mühen, Gefahren und Ruhm lieben, zeigen damit, daß sie das allgemeine Wohl mehr lieben als sich selbst. — Ich liebe sie um meines Vaterlandes willen; denn sie sind Englands beste Verteidigungsrüstung und schärfste Angriffswaffe."

Auf die Anklage seiner Feinde, daß er der unruhige, kriegslustige Kopf wäre, um dessentwillen England zum Frieden

nicht kommen könne, antwortet er in einem offenen Briefe an seinen Sekretär Anthony Bacon: „Was meine Neigung betrifft, so wurde sie von Natur mehr erregt durch die Liebe zum Wissen als zum Ruhm. Zeuge sei dafür Euer selten begabter Bruder [Francis], ja, meine beschauliche Zurückgezogenheit in Wales und meine Liebhaberei für Bücher von Kindheit an . . . . Wie also meine natürliche Neigung nicht auf Kriegsabenteuer ausgeht und vernünftigerweise auch nicht ausgehen sollte, so hielt ich in meinem Urteil die Kriege immer für die Krankheiten und den Frieden für den wahren, natürlichen, gesunden Zustand der Staaten. Ich habe gedacht, daß ausgezeichnete Geister zum Kriege kommen sollten, wie Chirurgen zu ihren Kranken, nämlich wenn kein anderes Heilmittel mehr verschlägt . . . Ja, ich will noch einen Schritt weiter gehen: ich glaube, der Fürst oder Staat beleidigt ebenso sehr die Gerechtigkeit und die Vernunft, der eine gute Gelegenheit, einen ehrenvollen und sicheren Frieden zu machen, verabsäumt, wie diejenigen, welche ohne Überlegung und ohne Ursache einen ungerechten Krieg veranlassen." — Dagegen aber, wenn einmal der Kampf begonnen hat, „ist es keine Heilung, einen Staat von einem zweifelhaften Kriege zu einem ungesunden und unsicheren Frieden zu bringen."

Daß er den Krieg nicht als solchen liebte, zeigt auch die Vorgeschichte des irischen Feldzuges, in den ihn seine Feinde, unter ihnen seit 1598 auch Francis Bacon [91], hineindrängten. Er war durch die Unsicherheit seiner Hofstellung deprimiert, kannte die Schwierigkeit, welche ein Krieg gegen regellose Banden in den Wäldern und Sümpfen Irlands haben mußte, und sah das schlimme Geschick, das ihm seine Feinde bereiten wollten, so sicher voraus wie Hamlet, als er nach England

geschickt wird. In einem Briefe an Southampton[92] ruft er, nachdem er den auf ihn ausgeübten Druck geschildert, halb verzweifelt, halb ingrimmig: „Nach Irland gehe ich nun einmal", wie der Dänenprinz zu seiner Mutter sagt: „Ich muß nach England". Und — merkwürdig — was der letztere selbst zu seiner Ermutigung mit Bezug auf die Machinationen seiner Feinde hinzusetzt: „Es müßte schlimm hergehen, wenn ich nicht meine Mine eine Elle tiefer grübe als sie die ihren und sie nach dem Monde hinauf sprengte", das schreibt des Grafen Mutter in seiner Bedrängnis an ihn. Sie hat von seiner Unruhe und Unzufriedenheit gehört und weiß nicht, den Grund zu finden: „Wenn es um Irland ist, so zweifle ich nicht, daß Du weise und politisch genug sein wirst, um Deinen Feinden eine Gegenmine zu legen." Während seiner irischen Thätigkeit beherrscht ihn die Stimmung Hamlets, als er zum Wettkampf mit Laertes befohlen wird, Mißbehagen und trübe Ahnungen, und von der feurigen Initiative seiner früheren Feldzüge ist wenig zu bemerken. Er ist, wie Hamlet, zu sehr Gemütsmensch, um seine starken Empfindungen leicht unterdrücken zu können; aber ebenso, wie Hamlet, zu sehr Mann, um sich von seinen Empfindungen knechten zu lassen; Verzagtheit, Furcht kennt keiner von beiden. — —

Wenn einer der Großen dieser Erde etwas Falsches sagt, so schwören Millionen hundert Jahre lang, daß das Falsche dennoch richtig sei. So schön die Frömmigkeit solcher Heroenverehrung an sich ist, darf man sich doch nicht verhehlen, daß auch in der Frömmigkeit ein Zuviel möglich ist. Nach Goethes Ausspruch sollte im „Hamlet" nun einmal eine zu schwere That auf eine zu schwache Seele gelegt, eine

Eichbaum in einen Blumentopf gepflanzt sein, und so wurden alle offenkundigen Beweise der Stärke des Prinzen entweder nicht beachtet oder als widerspruchsvolle Äußerungen einer im Grunde gegensätzlich gearteten Natur vermittelst eines komplizierten psychologischen Verfahrens begreiflich zu machen gesucht. Und doch leiht Shakspere selbst seinem Helden neben anderen vortrefflichen Eigenschaften „des Kriegers Arm“ und läßt den Krieger Fortinbras von ihm sagen, er würde sich „auf dem Throne höchst königlich bewährt“ haben, was in dessen Munde ganz bestimmt nicht bedeutet: er wäre ein höchst philosophischer und gefühlvoller König geworden. Wenn dem Könige Hamlet auch gewiß die ihm einmal angeborene Kraft des Geistes und des Gemüts nicht gefehlt haben würde, so macht die rauhe Männlichkeit eines Fortinbras nicht den Eindruck, als ob sie in solchen Eigenschaften die Hauptbestandteile der Königlichkeit gefunden haben könnte. Goethe hat eine Entschuldigung für sich, wenn er den Hamlet nach den Voraussetzungen des 18. Jahrhunderts beurteilt und, wie bei seinem Werther, zu einem allzu zart besaiteten Seeleninstrument, einem grüblerisch versonnenen Geiste unmännliche Schwäche gesellt. Er kannte trotz Benvenuto Cellini die Menschheit der Renaissance nicht; er wußte nicht, daß damals starke und selbst rauhe Männlichkeit unberührt wohnen konnte neben der tiefen Freude an der energischen Bethätigung aller Geisteskräfte, neben einem überaus zarten, ja, wenn wir nach den höchsten Leistungen der überreichen Lyrik urteilen dürfen, fast verzärtelten Gemütsleben, daß die Entwickelung einer in jedem Sinne glänzenden Männlichkeit, die sonst nur so vereinzelt die Wogenhäupter der Geschichtsflut krönt, gerade der unwiderstehliche Zauber ist, der uns heutige Halbmenschen zu jenem

herrlichen Zeitalter hinzieht, das allein der Nährboden shakspereschер Dichtungen sein konnte. Nachdem aber die von Roscoe entdeckte wunderbare neue Welt seit der Mitte dieses Jahrhunderts nach allen Richtungen hin exploriert und in vortrefflichen historischen Dichtungen von George Eliot, Konrad Ferdinand Meyer u. A. auch dem Ungelehrten zugänglich gemacht worden ist, giebt es für die Nachfolger Goethes diese Entschuldigung nicht mehr. Hamlet in seiner ganzen — nur scheinbar widerspruchsvollen — Vielseitigkeit ist weiter nichts als das Idealbild eines Renaissance-Menschen, dessen unvollkommenere, mit Unedlem gemischte Wirklichkeit Shakspere in Robert Essex vor sich sah. — Was aber für Goethe noch weniger entschuldbar ist als für seine Nachfolger, ist die Thatsache, daß er an den ganz unzweideutigen Worten, in denen der Dichter uns seine Auffassung von dem eigenen Geschöpfe gab, achtlos vorüberging.

Es ist noch niemals nachzuweisen versucht worden und kann nicht nachgewiesen werden, wie Shakspere aus dem Milieu seiner willensfrischen, thatenfrohen Zeit heraus zu der Konzeption eines sentimentalen Werther oder gar eines seelenkranken Weltschmerzlers, jener trübseligen Kinder jüngstvergangener Zeiten, gezeugt von der Überkultur mit der Unfreiheit, hätte kommen können. Wenn er einen Helden schuf, so gab er ihm die für die damalige Zeit selbstverständlichen Attribute des Thatendranges und der Furchtlosigkeit, vermittelst deren jener sich erst ausweisen kann. Und Furchtlosigkeit ist denn auch der aus allen seinen Vorzügen hervorstechende Charakterzug Hamlets; er zeigt sie in allen seinen Reden jedem einzelnen aus seiner niedrigen und böswilligen Umgebung, auch seinem mächtigsten und gefährlichsten Gegner.

— Jawohl, in Reden kann er „tapfer schmälen“, höre ich die Kreyßig rufen, wenn es aber zu Thaten kommt —? — Dann eben zeigt er erst recht, daß sein Leben ihm keine Nadel gilt. Die erste Gelegenheit dazu bietet ihm seine Begegnung mit dem Geiste, die von den Goethe folgenden Auslegern als — nun, ich weiß nicht, als was — wohl als ein harmloses Stelldichein angesehen wird; wenigstens macht keiner von ihnen zu gunsten Hamlets irgend ein Aufhebens davon. Für seine Zeit aber gab Hamlet in der Furchtlosigkeit, mit der er dem Geiste folgte, einen Beweis unerhörten Mutes. Jene Zeit glaubte eben an die Existenz böser Geister, die sich in die Gestalt geliebter Personen kleideten, um die Menschen ins Verderben zu locken, und Hamlet, wie sein Schöpfer Shakspere, steht ganz auf dem Glaubensboden seiner Zeit. Wie diese über das Verhalten Hamlets dachte, zeigen die Reden der tapferen Soldaten, seiner Begleiter, die ihn mit Gewalt zurückhalten wollen, bis er sich losreißt und ihr Leben bedroht. Wenn einmal die Worte

Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält!

auf unseren Bühnen nicht mehr mit nervösem Zittern, sondern mit der vollen Kraft männlicher Entschlossenheit gesprochen werden sollten, dann würde den Zuschauern von vornherein klar gemacht werden, daß es sich hier um einen Willensakt von vitaler Bedeutung handelt, der nur von einem heldenhaften Manne ausgehen kann.

Als Hamlet zum Wettkampfe mit Laertes geht, faßt ihn jenes bekannte, Gott weiß aus welcher Tiefe des Unbewußten emporsteigende Todesahnen. Der Begegnung weicht er dennoch nicht aus, wie Horatio es von ihm verlangt; er

„trotzt den Ahnungen“, und die schönen Worte, mit denen er die kaum sich nahende Schwäche von sich scheucht:

> Es waltet eine besondere Vorsehung auch über den Fall eines Sperlings. Wenn es jetzt sein soll, so ist es nicht in Zukunft; wenn es nicht in Zukunft ist, so wird es jetzt sein; wenn es nicht jetzt ist, so wird es doch einmal kommen!

entsprechen genau der großen Auffassung, die Essex von dem Werte des Lebens hat. Todesfurcht ist beiden Helden verächtlich. Die edle Gelassenheit, mit der Essex in den Tod ging, mag auch dem Dichter hier vorgeschwebt haben.

Zu der Entwickelung kriegerischen Mutes bietet die Handlung des Dramas wenig Gelegenheit. Der Kampf mit Laertes im Grabe, die sofortige Vollstreckung der Strafe an dem entlarvten Verbrecher am Schlusse des Dramas sind immerhin Beweise dafür. Es scheint nun, daß Shakspere sich eine Veranlassung genommen hat, um auch die kriegerische Tapferkeit, dem Originale entsprechend, an seinem Helden darzustellen, in der unorganischen, wenig motivierten Einfügung des Kampfes mit den Seeräubern, die den Prinzen infolge seines tollkühnen Mutes gefangen nehmen. Der Ruhm, den Essex gerade in seinen Seekämpfen gewann, mag hier bestimmend mitgewirkt haben.

Es ist in der That in dem ganzen Stücke nicht ein Anhaltspunkt für den Widerwillen des in allen Waffenübungen geschickten Hamlet gegen Mannesthaten; es müßte denn, wie die Nachfolger Goethes wollen, die unbewußte Empfindung sein, die Hamlet davon abhält, ohne Besinnen einen Mord zu begehen. Da aber niemand im Ernste die Verübung eines

Mordes als eine heldenmütige That bezeichnen kann, so nimmt Hamlets Thatenlosigkeit in dieser Richtung seinem Heldentume nichts.

7. Der Christ.

Wir gehen jetzt zur Betrachtung der Gemütsseite unserer beiden Helden über, die, wie ihr sonstiges Wesen, die auffallendsten Übereinstimmungen zeigt.

Die tiefe Religiösität des Grafen Essex ist allgemein bekannt. Sie geht hervor aus zahllosen Stellen seiner Briefe, aus seinem unumwundenen Bekenntnis kurz vor seinem Tode, daß er immer ein überzeugter Anhänger der englischen protestantischen Kirche gewesen sei, und aus seinen letzten Worten auf dem Schafott, welche demütige Ergebung in den Willen des Höchsten und festes Vertrauen in seine gnadenvolle Liebe atmeten und auch die harten Herzen seiner Feinde zu Thränen rührten. Er fühlte sogar eine Hinneigung zur strengeren Richtung der Puritaner, deren bedeutendste Kanzelredner besonders in der Zeit seiner Ungnade öfters in Essex House unter großem Zudrange seiner Verehrer aller Stände predigten.

In Betreff Hamlets wird wunderbarerweise von einigen Forschern die Ansicht verfochten, daß er eine Art von Freidenker sei. Benno Tschischwitz sucht nachzuweisen, daß er ein Anhänger des atomistischen Pantheisten Giordano Bruno sei [93].

Die Frage ist so interessant, weil ihre Beantwortung nicht bloß Hamlets, sondern Shakspeares Geistesumfang und religiösen Standpunkt kennzeichnet, daß wir ihr etwas näher treten müssen.

Die Möglichkeit einer solchen Einwirkung wird besonders nahe gelegt durch den zweijährigen Aufenthalt Brunos in

London im Hause des französischen Gesandten Castelnau (1583—85). Der Philosoph stand dort in größtem Ansehen, verkehrte in den höchsten Kreisen und wurde auch an dem Hofe der Königin eingeführt. In den beiden Jahren schrieb er seine Hauptwerke [94], von denen er zwei, „Die Austreibung des herrschenden Tieres (Spaccio de la bestia trionfante)" und „Heroische Affekte (De gli eroici furori)" dem Dichter Philip Sidney widmete. Essex, der 1584 an den Hof kam, muß, und Shakspere, dessen Ankunft in London nicht viel später fallen dürfte, kann ihn gekannt haben. Auf Essex hat Bruno scheinbar keinen großen Einfluß geübt; wenigstens ergiebt sich ein solcher nicht aus den vorhandenen Schriften, die mir vorgelegen haben. Jener Gedanken „An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu", den wir auch in Essex' Brief an den jungen Rutland fanden, stammt in der That aus Bruno: „Absolut genommen, ist nichts unvollkommen oder ein Übel, nur in Bezug auf ein anderes erscheint es so; und was dem einen ein Übel, das ist dem andern gut." Auf Shakspere hat er mächtiger eingewirkt, nebenbei ein neuer Beweis von des Dichters italienischer Sprachkenntnis. Die von Tschischwitz namhaft gemachten Beziehungen Hamlets auf die Philosophie Bruno's kann ich nicht alle wiederholen. Ich erwähne nur die Lehre von der Wandelung des unsterblichen Stoffes — nach Bruno: Samen, Gras — Ähre; Milchsaft — Blut, Embryo, Mensch, Leichnam, Erde, — die Hamlet an zwei Stellen offenkundig verwendet, in der Szene mit dem Könige vor seiner Abreise nach England und in der Kirchhofszene*); die Gleichgiltigkeit

*) „Ein König, der eine Rundreise durch die Därme eines Bettlers macht". — „Der Staub Alexanders, der ein Spundloch verstopft" u. s. w.

gegen den Tod und die Verachtung der Todesfurcht*); das ungünstige Urteil über das weibliche Geschlecht, das besonders in der Szene mit Ophelia zum Ausdruck gelangt**). Und sollte es eine bloße Zufälligkeit sein, daß Bruno die Figur des Pedanten in seinen Dialogen Coribante und Poliinnio nennt, Shakspere den seinigen in der ersten Quarto Corambis, in der zweiten Polonius?†) —

Mag nun Hamlet-Shakspere so viele Einzelgedanken von Bruno angenommen haben, wie man will; die Grundlage des Systems, der die Verwerfung des christlichen Unsterblichkeitsglaubens in sich schließende Pantheismus ist nicht seine Überzeugung. Selbst wenn Hamlet an die Ewigkeit des Stoffes glaubte, was aus seinen Reden keineswegs hervorgeht, so braucht darin noch nicht jene Verwerfung zu liegen; man würde ihn nach einer derartigen Überzeugung ebenso fälschlich einen Freidenker nennen, wie man den großen Darwin einen Gottesleugner genannt hat. Zweifellos glaubt Hamlet an ein persönliches Fortleben des individuellen Menschengeistes.

Mein Leben acht' ich keine Nadel wert,
Und meine Seele — könnt' es der was schaden,
Da sie doch so unsterblich wie es selbst?

Das Gespenst ist ihm ein solcher persönlich fortlebender Geist. Den unzweideutigsten Beweis für Hamlets Unsterblichkeitsglauben giebt der Monolog „Sein oder Nichtsein“, in dem er die Ursache dafür, daß die Menschen ihrem qualvollen Da-

*) „Wenn es jetzt sein soll, so ist es nicht in Zukunft“ u. s. w.

**) Die Schilderung des Weibes im vierten Dialoge von Bruno's „Ursache, Prinzip u. s. w.“ erinnert an Hamlets Reden in verschiedenen Punkten.

†) Tschischwitz weist auf die Übereinstimmung hin.

sein so selten ein Ende machen, in der Furcht vor dem Zustande nach dem Tode findet.

Seinen kirchlichen Standpunkt offenbart Hamlet in einer Stelle des Monologes, den er in der Kapelle bei dem betenden Könige spricht. Der Geist hat sich beklagt, daß er

In [seiner] Sünden Blüte hingerafft,
Unvorbereitet, ohne Beicht' und Ölung,
Die Rechnung nicht geschlossen, ins Gericht
Gesandt mit aller Schuld auf [seinem] Haupte.

Und dieselbe religiöse Vorstellung, vereint mit seiner wild entflammten Rachsucht, ist es, welche Hamlet von der Ermordung des betenden Königs, der

in der Läut'rung seiner Seele,
Gerüstet und bereit zum Übergang

ist, zurückhält; denn einen Feind „zum Himmel senden", der seinen eigenen Vater den Qualen des Fegefeuers preisgegeben, ist keine Rache.

Wenn er im Rausch, im Schlaf ist, in der Wut,
In seines Betts blutschänderischen Freuden,
Beim Spiel, beim Fluchen oder anderm Thun,
Das keine Aussicht beut auf Seligkeit:
Dann wirf ihn nieder, — — — — — —
— — — — — — — daß seine Seele
So finster und verdammt sei, wie die Hölle,
Wohin er fährt.

Es ist äußerst interessant, daß wir in Essex' Denken genau dieselbe Vorstellung, dieselbe Furcht vor einem ungereinigten Hinüberscheiden ins Jenseits finden. Dr. Barlow, einer der drei Geistlichen, die in den letzten Tagen seines Lebens um ihn waren, erzählt in einer Predigt, die er über das Schicksal des Grafen hielt, daß „manchmal im Felde,

wenn er auf den Feind stieß und in Lebensgefahr war, das Gewicht seiner Sünden schwer auf seinem Gewissen lag, da er mit Gott nicht ausgesöhnt war, ihm den Mut nahm und ihn zum furchtsamsten, ängstlichsten Manne machte."

Im Beginne des Jahres 1600 schrieb Francis Bacon zwei verstellte Briefe, die er, wie er vorgab, im Interesse des Grafen der Königin zeigen wollte. Den einen unterschrieb er mit dem Namen seines Bruders, Anthony Bacon, der Essex' Sekretär und ihm so treu, wie jener falsch war; den andern, das Antwortschreiben, mit „Robert Essex". In beiden ahmte er sehr geschickt den Stil des Schreibers nach; und in Essex' Briefe schrieb er u. a.: „Gott sei Dank können diejenigen, welche ihrer Majestät die Ansicht beibringen, daß ich sie betrüge, Gott nicht glauben machen, daß ich Ihn betrüge (counterfeit with him)." Auch Hamlet bedient sich dieser Wendung in der Kirchhofszene:

„Dies könnte der Schädel eines Politikers sein, eines, der Gott hinters Licht führen wollte (circumvent God)".

Daß Menschen, die von dem wahren christlichen Glauben durchdrungen sind, keine pharisäische Selbsterhöhung üben können, zeigen unter unzähligen auch die Beispiele des Essex und des Hamlet.

Der erstere sagte auf dem Schafott:

„Ich bekenne, daß ich ein elender Sünder bin, daß meine Sünden zahlreicher sind als die Haare auf meinem Kopfe. Ich bekenne, daß ich meine Jugend in Üppigkeit, Lust und Unreinheit verbracht habe, daß ich von Stolz, Eitelkeit und Liebe zu weltlichen Freuden aufgeblasen gewesen bin."

Und Hamlet:

„Ich bin sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig; mir stehen mehr Verbrechen zu Befehl, als ich Gedanken habe, sie auszudenken, Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben, und Zeit, sie auszuführen."

Bei der „Rachsucht" mag an Henry Wottons Schilderung erinnert werden, der den Grafen 'a great resenter' nennt, d. h. einen Menschen, der leicht übelnimmt und schnell zur Ahndung des ihm geschehenen Unrechtes schreitet.

8. Der Freund.

Graf Essex war für ihm entgegengebrachte freundliche Gesinnung sehr empfänglich; er war treu und aufopferungsfähig gegen Menschen, die ihn liebten; und welche Liebe er sich selbst zu erwerben wußte, dafür zeugt beredt die Zahl der trefflichen Männer, die mit ihm bis an den Rand des Verderbens und in den Tod gingen. Am nächsten von allen scheint ihm der Graf Southampton gestanden zu haben, der ihm in den edlen, mannhaften Charaktereigenschaften geglichen haben soll. Es existiert ein Brief des Grafen an ihn, geschrieben während seiner letzten Lebenszeit im Tower, der fast mit den Worten beginnt, die Hamlet in traulichem Herzensaustausch an seinen Horatio richtet: „Weder Natur noch Gewöhnung machte mich zu einem Manne, der schmeicheln kann; so habe ich denn auch jetzt weniger als je die Absicht, solche Förmlichkeiten zu gebrauchen." Er will ihn also auch nicht loben wegen seiner natürlichen Gaben. Er will ihm nur seine Freundschaft beweisen, indem er ihn bittet, wenn er sich selbst lieb habe, die ewige Seligkeit dem angenehmen

Traume vorzuziehen, aus dem er in kurzer Zeit erwachen muß. — Der Brief ist erfüllt von religiösen Empfindungen. Die Worte Hamlets, die, ebenso wie jener Brief, einer lange unausgesprochenen, tiefen Liebe Ausdruck geben sollen, beginnen auch:

Nein, glaub' nicht, daß ich schmeichle,
Denn welchen Vorteil hofft' ich wohl von dir,
Deß munt'rer Geist der einz'ge Reichtum ist,
Der ihn ernährt und kleidet?

Und vorher:

Du bist, Horatio, ein so wackerer Mann,
Als je mein Umgang einem mich verbunden.

Hamlet steht aber auch nach dieser Seite über Essex, insofern er mit nie irrender Sicherheit den wirklichen Freund von dem Augendiener zu unterscheiden weiß. Nur im ersten Augenblick schüttelt er den Jugendgespielen Rosenkranz und Güldenstern treuherzig die Hände; im zweiten hat er sie an ihren Mienen und der Art ihres Entgegentretens erkannt. Seine Freundschaft an einen sittlich wertlosen, materialistisch gesinnten Menschen, wie Francis Bacon, fortzuwerfen, wäre Hamlet unmöglich gewesen.

Hier stoßen wir wieder auf eine merkwürdige Parallele zwischen Hamlet und Essex. Auch der letztere war mit zwei ärmeren Knaben zusammen auferzogen worden, die dauernd seine Hausgenossen blieben: Anthony Bagot und Gabriel Montgomery. Einer von diesen, berichtet Thuanus[95], hatte sich von dem Staatssekretär Robert Cecil bestechen lassen; er hinterbrachte ihm die vertrautesten Unterhaltungen, die der Graf mit ihm führte. Da der Erstgenannte mit Essex verurteilt, aber begnadigt wurde, so kann er uns Montgomery

gewesen sein. Der Rosenkranz zu diesem Güldenstern, der Erzverräter, der durch seine bösartige Darstellung von Essex' Verhalten seinen hochsinnigen Freund ans Messer lieferte, war Francis Bacon, eins der vielen Beispiele für die niederdrückende Thatsache, daß höchste Geisteskraft und -bildung allein außer stande sind, Gemüt und Willen zu veredeln. Die streberische Rede, die Rosenkranz dem Könige (III, 3) hält, als er Hamlet an die Schlachtbank nach England führen soll, erinnert uns lebhaft an die gleisnerischen Worte von Bacons Rede[96], die zu des Grafen Verurteilung führte:

> Gott hat solche Majestät dem Antlitz eines Fürsten aufgeprägt, daß kein Unterthan der Person seines Herrschers in verräterischer Absicht zu nahen wagt.

Ziemlich dieselben Worte hören wir im „Hamlet" aus dem Munde eines gleich ungeeigneten Vertreters der Majestät, des Königs Claudius, als der Empörer Laertes ihm gegenübersteht:

> Laß ihn nur, Gertrud,
> Befürchte nichts für unsere Person,
> Denn solche Göttlichkeit schirmt einen König,
> Daß der Verrat nur wie von fern erblickt
> Das, was er will, die That dem Wollen fehlt.

9. Der Volksliebling.

Die edle Freundlichkeit des Grafen, die auch in dem Machtlosen, dem Armen den Menschen ehrte, war es — wohl mehr als seine kriegerischen Thaten und seine hohen Gaben — die ihm die Vergötterung des Volkes eintrug. Szenen, wie sie Shakspere beim Einzuge Cäsars sich abspielen läßt,

hatte der Dichter oft genug mit eigenen Augen erschaut, wenn Essex durch die Straßen ritt: mit Jauchzen, Händeklatschen, Mützenaufwerfen konnte das Volk sich nicht genug thun in seiner Liebe zu ihm.

In den letzten Jahren seines Lebens hat Elisabeth, aufgeregt von den Feinden des Grafen, oft genug mit ängstlicher Sorge über diese Volksbeliebtheit sich ausgesprochen, und zweifellos war sie mit unter den Gründen, welche die Königin veranlaßte, seine Hinrichtung über Hals über Kopf, ohne ihm auch nur einen Abschied von seiner Familie zu gönnen, ausführen zu lassen. Schon das geheime Verfahren, in welchem sie vom Staatsrate die Rückkehr des Grafen aus Irland verurteilen ließ, und seine darauf folgende Gefangensetzung erregten die Leidenschaft des Volkes im höchsten Maße. Das Gerücht verbreitete sich, daß der Earl ungehört verurteilt worden sei; die Geistlichen predigten von der Kanzel für ihn und beteten für sein Leben. Die Königin, die bei ihrem unleugbaren Mute in Gefahren zu Zeiten den „besseren Teil der Tapferkeit“ auch nicht verschmähte, ließ in der Sternkammer eine öffentliche Erklärung über die Ursachen seiner Einkerkerung abgeben, an welche ein strenges Verbot gegen eine fernere öffentliche Behandlung dieser Staatsangelegenheit geknüpft wurde. Die Erklärung diente nur dazu, den Volksunwillen zu vermehren. Und so sah sie sich denn neun Monate nach des Grafen Verhaftung (Juni 1600) — so lange und länger wurde er ohne richterliches Verfahren und gegen die Ansicht des Staatsrates gefangen gehalten und seelisch gequält — genötigt, einen ebenfalls ungesetzlichen Spezialgerichtshof zu ernennen, der den Grafen öffentlich aburteilte. Die Liebe des Volkes hatte sie durch diese grau=

same Behandlung ihres edelsten Unterthans eingebüßt. Nach seiner Hinrichtung konnten sich die Hauptverderber des Grafen, Francis Bacon und Raleigh, nicht öffentlich sehen lassen, ohne vom Volke verhöhnt und beschimpft zu werden; die immer so leutselige Königin selbst wurde in den Straßen Londons nicht mehr gegrüßt, man ließ sie in finsterem Schweigen vorbeipassieren. Wahrscheinlich geschah es denn auch auf ihren Befehl, daß jenes Meisterwerk streberischer Verlogenheit und bestialischer Bösartigkeit, Bacons Verteidigungsschrift[97], in die Welt gesetzt wurde, die den Grafen nach seinem Tode ehrlos machen sollte, die aber das Weltgericht der Geschichte als ein ewiges Schandmal für die Unmenschlichkeit eines der größten Geisteshelden aufgerichtet hat.

Auch Hamlet ist bei allem Volke beliebt. Und einer von den beiden Gründen, welche der König dafür anführt, daß er seinem Stiefsohne nach der Tötung des Polonius nicht den Prozeß gemacht habe, lautet:

Der zweite Grund,
Weshalb ich öffentlich Gericht vermied,
Ist sein Beliebtsein bei der großen Menge,
Die seine Fehler taucht in ihre Liebe
Und gleich dem Quell, der Holz in Stein verwandelt,
Ihm seine Fesseln würd' in Schmuck verkehren.

10. Der Liebhaber.

Männer, wie Essex und Hamlet, sind ihrer Natur nach einer Liebe fähig, die nicht allein nach Sinnenfreuden verlangt; daß aber Helden, wie sie, sich von einer zärtlichen Empfindung nicht wertherhaft beherrschen lassen, ist ebenso selbst-

verständlich. Für sie giebt es wichtigere Interessen im Leben als die Befriedigung ihrer Herzensregungen. Hamlet reißt den zarten Liebestrieb mannhaft aus seinem Herzen, weil er nicht gedeihen darf neben der furchtbar ernsten Aufgabe, die seinem Leben gestellt ist — ein psychologisch handgreiflicher Beweis dafür, wie fern Shakspere sich seinen Helden dachte von jener Weichlichkeit, die gerade im Ungemach jenes süßesten Trostes nicht entbehren kann. Auch Essex' Briefe, die von Staats- und Kriegsangelegenheiten handeln, nehmen niemals Bezug auf sein größtes Glücksgut im Leben, seine schöne, edle Frau, was doch bei den häufigen und gefahrvollen Trennungen von ihr gerade in den ersten Jahren ihrer Ehe nicht unerhört gewesen wäre.

Nach zwei Seiten hin hat Shakspere seinen Hamlet indeß wieder idealisiert. Nach den Versen, in denen er Ophelia versichert, daß sie an allem zweifeln möge, nur an seiner Liebe nicht, will der Dichter ihn offenbar als einen beständigen Liebhaber darstellen. Das war Essex bekanntlich nicht; es werden nicht weniger als vier Damen am Hofe der Elisabeth genannt, mit denen er trotz seines beneidenswerten ehelichen Verhältnisses in intimem Verkehr gestanden haben soll. Von solchen unerlaubten Liaisons machte man in jener genußsüchtigen, sittenlaxen Zeit und speziell am Hofe der Elisabeth wenig Aufhebens. Essex' Schwester, die schöne Penelope Rich, scheute sich gar nicht, im Hause ihres Liebhabers Mountjoy, des nachmaligen Earl of Devonshire, zu wohnen und die Hausfrau zu spielen.

Essex konnte auch, was Hamlet so schwer wurde, „seine Seufzer messen", zumal die unaufrichtigen, die er der Königin Elisabeth sandte. Es finden sich in den Briefen an sie eine

Menge von verliebten Tiraden, die nur in Verse abgeteilt und gereimt zu werden brauchen, um modische Sonette zu geben. Unter diesen Wendungen ist eine stattliche Anzahl, die in Shaksperes Jugendsonetten auch vorkommt. Die Veranlassung, aus dieser Thatsache eine neue Beziehung zwischen Shakspere und Essex zu statuieren, läge nahe für einen, der in Petrarca, Tasso und der nachahmenden englischen Sonett-Litteratur nicht belesen wäre. Ich kann indessen in den meisten dieser dichterischen Wendungen nur das allen, nicht bloß Essex und Shakspere, gemeinsame und kommunistisch behandelte Handwerksmaterial zur Herstellung von lyrischen Gedichten erkennen. Nur wenige von ihnen, die — bei anderen Dichtern nicht vorkommen, kann ich nicht sagen — mir aber in den bekannten Sonett-Cyklen der bedeutendsten Dichter jener Zeit nicht aufgefallen sind, möchte ich erwähnen.

In einem Briefe des Grafen aus Frankreich (1591) findet sich ein Satz, dessen Unwahrheit jede andere sechzigjährige Frau als die Königin Elisabeth empört haben würde. Er fürchtet, daß ein anderer in seiner Abwesenheit ihm ihre Gunst rauben könnte; und fährt fort:

> Ich bin eifersüchtig auf die ganze Welt und habe Ursache dazu, da alle anderen Männer, die offene Augen oder fühlende Herzen haben, meine Mitbewerber sind[98].

Damit vergleiche man das 48. Sonett:

> Wie sucht' ich sorgsam jede Kleinigkeit,
> Als ich verreist, vor Diebeshand zu schützen . . . .
> Doch Du, vor dem mein Reichtum bloßer Tand,
> Du meine größte Sorge, höchste Liebe,
> In der allein ich Trost und Freude fand,
> Du bleibst zur Beute jedem schnöden Diebe.
>
> (Bodenstedt.)

In demselben Briefe heißt es gleich darauf:

Ich beschwöre Euch bei Eurem Worte, beständig zu sein einem Manne, der um Euer Majestät willen sich selbst und die ganze Welt außerdem verlassen würde (forsake himself).

Dieser merkwürdige Ausdruck „sich selbst verlassen“ findet sich bei Shakspere viermal in verschiedenen Sinnes-Nuancen, zweimal, wie hier, in dem Sinne „sich selbst, sein Leben aufgeben“ (Venus und Adonis 161; Ende gut, Alles gut IV, 2, 39).

In einem von den vielen undatierten Briefen, der aber jedenfalls auch aus der frühesten Zeit der Intimität stammt, heißt es:

Wenn mein Pferd so schnell rennen könnte, wie meine Gedanken fliegen, so würde ich meine Augen . . oft reich machen mit dem Anblick meines Liebeschatzes. (Vergl. das obige Sonett.)[99]

In den „Trennungs-Sonetten“ 50, 51 beklagt Shakspere die langsame Gangart seines „schwerfälligen Tieres“ und entschuldigt es dann:

Wenn es zu Dir ginge,
Scharf spornt' ich an, ritt ich selbst auf den Winden;
Langsam erschiene mir beschwingter Flug.
Dann nimmt's kein Roß mit meiner Sehnsucht auf. . . .

Die nämliche Weise setzt Sonett 44 fort:

Wär' dieses Leib's schwerfäll'ger Stoff Gedanke,
So trennte Raum und Zeit Dich nie von mir.
(Bodenstedt.)

Der Brief vom 18. Oktober 1591[100] braucht eine Anzahl von Bildern und metaphorischen Ausdrücken, die besonders in Shaksperes Jugendwerken vorkommen. Es heißt darin:

Wenn Euer Majestät den Himmel (ihr Privatgemach) zu gut für mich glaubt, will ich nicht fallen wie ein Stern, sondern verzehrt werden wie ein Dampf von der nämlichen Sonne[101], welche mich zu solcher Höhe emporzog. . . . Wenn sich die Süße Eurer Natur in die größte Bitterkeit verkehren sollte, die möglich wäre, so ist es nicht in Eurer Macht, eine so große Königin Ihr auch seid, meine Liebe zu Euch geringer zu machen.

Auch Shakspere braucht mit Bezug auf Höflinge das Bild eines fallenden Sternes (Heinrich VIII, IV, 1, 55). Viel auffallender ist, daß der Vergleich der Geliebten mit der Sonne, die nun freilich nicht den Liebhaber selbst, aber dessen Gelübde wie einen Erdendampf in sich sauge, in dem jugendlichen Drama „Verlorene Liebesmühe" ebenfalls erscheint, und zwar in dem Sonett Longavilles, das auch für sich in dem Sonett-Cyklus „Der leidenschaftliche Pilger" erschienen ist:

Gelübde sind nur Hauch, und Hauch ist ein Dampf; dann saugst du, schöne Sonne, die auf meine Erde scheint, dies Dampf-Gelübde auf; in dir ist es.

Shakspere gebraucht die Vorstellung, daß das Süße (sweet) sich in Bitteres (bitter, sour) verkehrt, mit Uebertragung auf die verschiedenartigsten Verhältnisse sehr häufig; hinsichtlich des Verhaltens der Geliebten im 57. Sonett, wo es heißt, „er wolle die Bitterkeit ihres Fernbleibens nicht für bitter halten", und er wolle nicht eifersüchtig fragen, wen sie wohl jetzt durch ihre Anwesenheit beglücke:

Lieb' ist so närrisch treu, was es auch sei,
Was Du beginnst, sie hat kein Arg dabei.

Und mit Bezug auf den Freund sagt er im 111. Sonett, er „wolle keine Bitterkeit", die er von ihm als Strafe für

sein unbekanntes Vergehen — wahrscheinlich seine unbegründete Eifersucht — erfahren würde, „für bitter halten." — —

Das Liebesleben des Grafen Essex zeigt außerdem eine höchst merkwürdige Parallele mit dem Hamlets. Essex heiratete 1590 die Witwe des sehr jung gefallenen Dichters Sidney, die Tochter des Staatssekretärs Walsingham, natürlich im geheimen; als die Königin davon erfuhr, war sie, wie gewöhnlich, sehr wütend darüber, wie sie sagte, weil Essex unter seinem Stande geheiratet habe. Walsingham war allerdings nur Ritter; er verrichtete außerdem in der Politik die unsauberen Dienste; er unterhielt ein Heer von Spionen und witterte mit großer Schlauheit alle Verschwörungen gegen die Königin Elisabeth aus. Diese Art von Thätigkeit brachte ihm keine große Hochachtung unter den Hofleuten, die sich häufig über ihn lustig machten in Ausdrücken, die auch auf den Neuigkeitskrämer Polonius passen würden. Die Heirat fand erst nach seinem Tode statt. Seine Tochter aber war eine auffallende Schönheit und wegen ihrer weiblichen Tugenden und feinen Bildung so hochgeschätzt, daß sie nacheinander die Frau der beiden edelsten Hofmänner ihrer Zeit wurde, obgleich sie ganz vermögenslos war. Die Ähnlichkeit dieses Verhältnisses mit Hamlets Liebe zu der schönen Tochter des Staatsrates Polonius, der vielleicht eine Karikatur des Walsingham sein sollte, springt in die Augen.

11. Der Mann der starken Empfindung.

Ein hervorstechender Zug in dem Wesen des Grafen ist die Leidenschaftlichkeit, die natürliche Äußerung starker und jugendlich unbeherrschter Empfindung. Wir bedürfen hin=

sichtlich dieser Seite für den Historiker keiner Beweise; der Nichtkenner erinnere sich an die oben angeführte Charakteristik Camdens und besonders Henry Wottons. Daß seine Leidenschaftlichkeit auch nicht vor der Person seiner Königin Halt macht, bezeugt jener oben in extenso wiedergegebene Brief an sie, der in der Weltgeschichte nur wenige seinesgleichen haben wird. Er war eine selbstherrliche Natur und vermochte es nur mit Mühe über sich, fremdem Willen sich zu fügen, wenn er diesen für verkehrt, den seinigen für richtig hielt, eine Situation, in welcher er sich der Königin gegenüber öfters befand. Er reizte ihre herrische Natur dadurch aufs empfindlichste; und sein Leben wurde immer mehr gefährdet, je öfter diese Reizungen sich wiederholten. Sir Henry Wotton berichtet, daß er sichs in der ersten Zeit gestatten durfte, wenn er mit der Königin einmal einen heftigen Streit gehabt hatte, aus ihrer Gegenwart auf sein Zimmer zu fliehen, die Thür zu schließen und sich jeden Besuch zu verbitten; ja, auch Tage lang sich vom Hofe zu absentieren.

Nach der fatalen Ohrfeige, dem Anfange des Endes, kümmerte die Königin sich verhältnismäßig lange Zeit nicht um sein zornmütiges Fernbleiben. Ihre Wut wurde aufs heftigste erregt, als er in Irland der kindischen Launenhaftigkeit, mit der sie die Absetzung Southamptons verlangte, Widerstand leistete; und er fiel, als er gegen ihren Willen aus Irland zurückkehrte. Sein Ende führte seine Leidenschaft herbei, oder vielmehr die Königin, welche den edlen, aber leidenschaftlichen Mann durch ihre Quälereien und Kränkungen zum Äußersten trieb. Elisabeth war so lange verständig, als ihre Leidenschaften — Sinnlichkeit, Haß, Eifersucht, Argwohn, Herrschsucht, Geiz — ihr inneres Auge nicht blind machten. In

diesem Falle raubten Macht-Eifersucht und Argwohn die ihr sonst eigene Menschenkenntnis. Diese mußte ihr sagen, daß sie einen Mann von nobler Gesinnung, wie Essex, zugleich machtlos und ungefährlich machen konnte, wenn sie ihm seine volle Bewegungsfreiheit wiedergab, ihm erlaubte, fern von London zu leben, und ihm das feierliche Versprechen abnahm, nichts Feindseliges gegen sie zu unternehmen. Statt dessen hielt sie ihn fast ein Jahr lang widerrechtlich gefangen und den Seinigen fern, verlangte von ihm, daß er, seiner Ämter beraubt, vom Hofe ausgeschlossen, also in der demütigendsten Lage sich unter ihren Augen aufhalten sollte, und ließ seine vielen unterwürfig um Gnade flehenden Briefe, mit denen auch er der schwachen Menschlichkeit in ihm seinen Zoll abtrug, unbeachtet — daß ihre höhnischen Bemerkungen zu seinen Briefen an den Grafen gelangten, dafür sorgten seine Feinde — bis endlich sein Stolz mit einem „Das ist zu viel" sich aufbäumte und die überströmende Leidenschaft alle Schranken der Pflicht und der Besonnenheit hinwegschwemmte. Daß er in dieser fassungslosen Stimmung, wo er nach den Worten eines Freundes[102] „vom Schmerz zur Wut überging" und „seine Seele hin- und hergeworfen zu werden schien wie die Wogen einer stürmischen See", wahnwitzige Schmähungen auf die Königin häufte, hochverräterische Worte sprach und schrieb, ist gewiß. — Auch Hamlet tobt in der Szene mit der Mutter in gleicher Weise gegen den König; und die Königin schildert sein Verhalten fast mit den Worten jenes Freundes:

> Er rast wie Meer und Wind, wenn beide streiten,
> Wer stärker ist.

Aber wie Hamlet zu der Ermordung des Königs, so

stellt sich Essex zu einer wirklichen Empörung: beide sind unfähig in der Güte ihrer Natur, dem Kerne ihres Wesens, mit kühler Sorgfalt eine so schlimme That in die Wege zu leiten und auszuführen. Francis Bacon hat für die Nachwelt wenigstens die ganze Mühe verloren, welche er auf den Nachweis verwandte, daß die kurze Aufruhrszene, aufgeführt von Essex und seinen 300 Genossen, eine langer Hand vorbereitete, gegen Leben und Thron der Königin gerichtete Verschwörung gewesen sei. Geschichtlich steht vielmehr fest, daß die Parole im Gegenteil lautete, die Person der Königin dürfe unter keinen Umständen angetastet werden; gegen die Räte der Königin, die Feinde des Grafen, sollte der Gewaltstreich sich richten. Und war ein solcher auch zweifellos beabsichtigt, so war er doch, wie die wirklich lächerliche Ausführung bewies, mit nichten vorbereitet. Dieser im Drange eines kritischen Augenblickes und unter dem dumpfen Drucke streitender Empfindungen [103] ausgeführte Putsch des Grafen Essex war in viel höherem Grade ein dummer als ein schlechter Streich — ein rechter Renaissance-Streich, möchte ich sagen. —

Die ältere Hamlet-Auffassung warf dem Dänenprinzen den Mangel starker, männlicher Leidenschaften vor, der es ihm unmöglich machte, das Strafgericht an dem Mörder seines Vaters zu vollziehen; und alles, was in seinem Verhalten der Leidenschaft ähnlich sah, wurde als nervöse Heftigkeit, erzeugt von dem inneren Zwiespalt seiner Pflicht und seiner Ohnmacht, ausgelegt. Es ist das Verdienst Loenings, in seiner „Hamlet-Tragödie Shaksperes“ die Leidenschaftlichkeit des Helden als ein Hauptelement in seinem Wesen nachgewiesen zu haben. Er schreibt Hamlet ein „cholerisches Tem-

perament" zu; ich nehme Anstand, ihm diesen Ausdruck nachzubrauchen, weil die Gefühls- und Willensveranlagung selbst einer bescheidenen Persönlichkeit sich meines Erachtens niemals unter die veralteten Begriffe der vier Temperamente ohne Bruch subsummieren läßt, wieviel weniger die einer so reich begabten und vielseitig entwickelten, wie Hamlet sie darstellt. In der Sache kann ich ihm im wesentlichen folgen.

Hamlets Empfindung ist niemals matt und oberflächlich, immmer tief und lebendig; unter den ungeheuerlichen Verhältnissen, in welche ihn das Schicksal hineinversetzt hat, befindet er sich daher fast beständig in leidenschaftlicher Erregung, in einem Gemütszustande, der stellenweise, z. B. nach dem Verschwinden des Geistes und in der Szene mit der Mutter, die Grenze des Wahnsinns erreicht. Nicht mit wehmütigen Klagen über die Schwäche seiner Mutter führt er sich im ersten Monologe ein; fassungsloser Schmerz und glühender Zorn rütteln an den Grundfesten seines Daseins, das ihn des Behaltens nunmehr unwert dünkt. Und dennoch sind diese Empfindungen noch einer Steigerung fähig, als der Geist ihm die ganze Furchtbarkeit seines Loses enthüllt hat. Haß und Verachtung brechen jedesmal verhängnisvoll hervor, wenn er zu oder von seinem Ohme spricht. Die aufdringlichen Streber, seine ehemaligen Jugendgenossen, behandelt er mit rücksichtslosem Hohne und gießt über sie seinen Ingrimm aus nach der Schauspiel-Szene; an derselben Stelle „reißt ihm die Geduld" über die Servilität des Polonius, den er sonst als Narren behandelt. Und selbst die harmlose und geliebte Ophelia läßt er seine sittliche Entrüstung rückhaltlos fühlen, als er sie — fälschlicherweise — mit seinen Feinden im Bunde glaubt. Ja, in jener schönen, ruhigen Betrachtung

über die Aufgabe der Bühne reißt ihn die bloße Vorstellung jener bramarbasierenden Schauspieler, welche die Kunst wie die Natur verhunzen, zur Heftigkeit hin. Und wenn wir die an seine Mutter gerichtete Strafrede betrachten, von der jeder Satz in der That ein bis in den Sitz des Lebens dringender Dolchstoß ist, so stehen wir ratlos vor einer Auslegung, die einem solchen Sohne weichliches Gefühlsleben und Schwäche des Willens zumuten kann. Die Energie des Gefühlsausdruckes erhebt sich hier ins Kolossale, gepeitscht von dem Sturmwinde seiner Leidenschaft. Mit der Unsittlichkeit, in welcher Gestalt sie ihm auch entgegentrete, kann er nicht paktieren: er muß sie bekämpfen und möchte sie vernichten.

Seine Selbstherrlichkeit oder, wie Kuno Fischer[104] es hübsch bezeichnet, „die fürstliche Ader in ihm" duldet ebensowenig, daß man seinen Willen durchkreuze, wie sie sich einen fremden Willen aufzwingen läßt. Schlimme Ahnungen, Furcht vor Gefahr, körperliche Gewalt können ihn von der Durchsetzung des bestimmt Gewollten nicht zurückhalten; seiner entfesselten Energie dürfen sich auch die Freunde nicht ungefährdet entgegenstellen. Am rücksichtslosesten macht sie sich geltend, sobald seine königliche Person angetastet wird. Als Laertes in seiner hohlen Überschwänglichkeit am Grabe seiner Schwester ruft:

> O, dreifach Weh
> Treff' zehnmal dreifach das verruchte Haupt,
> Deß Fluchthat Deiner herrlichen Vernunft
> Dich hat beraubt.

springt der so Verfluchte zu ihm ins Grab und ringt mit ihm. Der arme Thor, der ihn in dem intimsten Zwiegespräch mit seiner Mutter überrumpeln wollte, muß mit dem Leben

dafür büßen. Die beiden Schurken, die ihn ans Messer liefern sollen, werden mitleidslos geopfert. Von Laertes verwundet, entreißt er ihm die unehrliche Waffe und versetzt ihm den Todesstoß. Von demselben Rapier, das seinem Leben ein Ende macht, muß der Urheber des Verbrechens, der königliche Mörder, fallen; und den Gifttrank, der seine Mutter dahingerafft hat, muß er, gleichsam ein Höllenviatikum, ins Jenseits mitnehmen.

Die letzten Worte, die Hamlet in dieser Welt spricht, enthalten eine energische Willensäußerung seinem Freunde Horatio gegenüber, der mit ihm aus dem Leben scheiden möchte:

Bist Du ein Mann,
Gieb mir den Kelch; beim Himmel, laß! Ich will's.
Trugst Du mich je im Herzen, so enthalte
Dich eine Weile noch der Seligkeit,
Leb' schmerzlich fort in dieser rauhen Welt,
Um mein Geschick zu künden.

Von schlimmen Leidenschaften ist in Hamlet wie in Essex nichts zu finden, da man des letzteren sinnlichen Zug schwerlich dahin rechnen kann. Als eine gleiche Seite ihres Wesens ist in dieser Beziehung noch ihr beiderseitiger Widerwillen gegen Unmäßigkeit, speziell im Trinken, zu erwähnen: dem Ausfall Hamlets gegen das „schwindelköpfige Zechen" entspricht eine Bemerkung in Wottons Charakteristik des Grafen Essex.

12. Der Idealist.

Wenn wir die Leidenschaftlichkeit des Grafen Essex und Hamlets vergleichen, so finden wir in beiden Fällen einen Boden, dem sie entspringt; sie ist bei Hamlet nie, bei Essex

selten erregt durch materielle Interessen, Machtverlangen u. a., nicht aggressiver, sondern defensiver Natur; sie ist im Grunde weiter nichts als der Zorn über die Herrschaft des Bösen in der Welt, unter der sie wie andere Gute zu leiden haben, und das heftige Verlangen, jene niederzukämpfen. Der Boden, auf dem diese Leidenschaft wächst, ist der Idealismus, nicht der gereifte des wissenden, in sich gefaßten Mannes, sondern der jugendliche, gegen die Wirklichkeit sich aufbäumende Idealismus.

Wenn die Lebensführung des Grafen Essex zweifelhaft lassen sollte, was dem Menschenkenner kaum zweifelhaft sein kann, so giebt es einen überzeugenden Beweis für seinen Idealismus in dem oben behandelten Brief an den Grafen Rutland, und einen glaubwürdigen Beleg von unbeteiligter Seite in dem schönen Urteil des ehrenwerten und in die Hofgeschichte tief eingeweihten Historikers Camden, wonach „niemand nach dem Ruhme, den die Tugend erzeugt, mehr strebte und sich um alles andere weniger kümmerte."

Hamlet zeigt „den feurigen Idealismus einer Künstlerseele in ihrem jugendlichen Schaffensdrange, der, ausgehend von nahegelegten, über ihr natürliches Maß erhöhten Verkörperungen der Schönheit und Vollkommenheit, an die Möglichkeit einer unbegrenzten Verschönerung und Vervollkommnung der Welt und der Menschen glaubt und auf dieser geglaubten Möglichkeit sich eine unbeschreiblich herrliche Lebensaufgabe erbaut. Solch ein Idealismus steigt aus einem in reiner Welt- und Menschenliebe brennenden Herzen auf. — Die greifbar nahen und für felsenfest gehaltenen Stützen dieser rosigen Weltanschauung bersten, und das schöne Gebäude eines erfahrungslosen Idealismus stürzt unwiederbringlich zusammen. Seine schöne, geliebte, vergötterte Mutter ein ärmlich schwaches

Weib? Der Thron, der Sitz eines gottähnlichen Menschen, seines Vaters, entweiht und beschmutzt von der sich blähenden Ungestalt einer giftigen Kröte? Menschen, die er liebte, und die das Gute in ihm zu erkennen und zu lieben schienen, die einstigen Verehrer wahrer Majestät, mit der nämlichen Überzeugungsfestigkeit den Auswurf der Menschheit anbetend?" [105]

Aus dem Elend dieses zerstörten Idealismus sind alle Gefühlsäußerungen Hamlets zu erklären: sein Zorn und sein Hohn, sein Schmerz und seine Trauer. Dieses letztere Gefühl haben flache Seelen und moralistische Kleinkrämer für schwächlichen Weltschmerz eines ohnmächtigen Willens halten wollen. Was er in ruhigen Augenblicken spricht, sind herrliche Elegien, wie sie aus der Erinnerung an gewesenes Glück und aus der getäuschten Hoffnung auf erträumtes fließen. Diese Elegien sind echte dichterische Schöpfungen, so tief empfunden wie wahr. Und wenn die geistige Seite in Hamlets Wesen, seine Genialität, auch nüchterne Verstandsmenschen anzieht: hier ist — gestehen wir es nur — diejenige Seite, die uns alle, welche wir noch etwas mehr vom Dasein verlangen als die bloße Befriedigung unserer materiellen Bedürfnisse im weitesten Sinne, in den Tiefen unserer Seele packt und erschüttert; die alles Gute in uns, das das Leben zurückgedrängt, vernichtet zu haben schien, wieder wachruft und mit dem Schmerze um verlorene Schönheit die Liebe für den Gleiches Leidenden in uns einpflanzt. Hier liegt der unnennbare Zauber, mit dem dieses herrlichste Menschenwerk aus Dichterhand uns alle umstrickt; der Zauber, den Jahrhunderte nicht haben schwächen können und der dauern muß bis zum letzten Dichter im letzten Menschen. Wenn wir die Größe dieser Schöpfung würdigen wollen, denken wir an

ähnliche große Gestalten, die vom künstlerischen Idealismus beseelt worden sind, an Max Piccolomini z. B.; so sehr er das große Herz Schillers auf der Zunge trägt, er ist eine kleine Figur, verglichen mit Hamlet. Mit solcher Gewalt der Wirkung ist der Idealismus des weinenden Dichterherzens nicht noch einmal in der Weltlitteratur zur Geltung gebracht worden; und es ist meine Überzeugung, daß Shaksperes „Hamlet“ als ein schwer überschreitbarer Kulminationspunkt der tragischen Poesie zu betrachten ist.

Eine weitere Folge der Enttäuschung des Idealismus ist die Unfreude am Leben, die Gleichgiltigkeit gegen den Tod, die sich um so energischer aussprechen wird, je tiefer der schöne Gehalt des Daseins vorher empfunden wurde. Weit entfernt daß die Urteile eines anscheinend leidenschaftlichen Pessimismus bei Hamlet, wie bei Essex, auf eine natürliche Geneigtheit zu solchen Anschauungen schließen ließe, sind sie vielmehr ein sicherer Beweis für die ursprüngliche, in ihrer Natur begründete Kraft der entgegengesetzten Geistesrichtung. Es ist daher falsch, was in älteren und allerneuesten Schriften über Hamlet auseinandergesetzt wird, daß in ihm ein prinzipieller, philosophisch überzeugter Pessimismus zu Tage träte; es ist vielmehr, wie Kuno Fischer in seinem geistvollen Aufsatze entwickelt, reiner Stimmungs-Pessimismus, oder, wie ich vorziehen würde, eine pessimistische Stimmung, die von gewissen Ursachen erzeugt ist und durch ihre Beseitigung gehoben werden würde; eine vorübergehende Verdunkelung seines angeborenen Wesens, wie sie die Idealisten par excellence, die großen Künstler, in jungen Jahren alle einmal zu überstehen haben. Wenn Loening zur Erklärung jener Äußerungen Hamlet neben dem cholerischen noch ein melancholisches Temperament zu-

spricht, so ist eine solche Annahme psychologisch schwer zu begründen und praktisch überflüssig. Der Sturz aus dem Himmel seiner Ideale erklärt alles in ihm.

Erst jetzt, nach der frevelhaften Heirat seiner Mutter, nachdem der Boden, auf dem ein Wesen wie er allein gedeihen kann, ihm abgegraben ist, erscheint die weibliche Natur ihm als ein Gemisch von Schwäche und Falschheit; ist Dänemark für ihn ein Gefängnis, die „rauhe Welt“ „ein wüster Garten von verworfenem Unkraut ganz überwuchert“, das Leben „ekel, schal und flach und unersprießlich“; hat er alles Verlangen nach königlicher Machtfülle aufgegeben. Bei Lebzeiten seines edlen Vaters ist das alles anders, und er der herrliche Mensch, der Höfling, Krieger, Staatsmann und Gelehrte gewesen, wie er vor der Erinnerung Ophelias steht.

Ganz im Tone dieses Hamletschen Pessimismus sind eine große Reihe von Äußerungen des Grafen Essex gehalten, von denen nur einzelne angeführt werden können. „Ich versichere Euch“, schreibt er seinem Sekretär und Freund Anthony Bacon am 24. August 1596, als seine Feinde ihm den Glanz seines ruhmvollen Seezuges gegen Spanien besudeln, „mir ist die glorreiche Größe eines Günstlings so zuwider, wie früher schon das vermeintliche Glück eines Hofmannes, und ich erinnere mich an die Worte des weisesten Mannes, der jemals gelebt, welcher mit Bezug auf des Menschen Werke ausruft: „Eitelkeit der Eitelkeiten, und alles nur Eitelkeit.““ [106]

Schon 1591 schreibt er an die Königin: „Ich wünsche mich aus diesem Gefängnis hinaus, für welches ich mein Leben ansehe;“ desgleichen aus Irland (30. August 1599): „Des Rebellen Erfolge müssen mir die Möglichkeit geben, meine Seele aus diesem verhaßten Gefängnis meines Körpers

zu lösen“. Ähnlich klagt Edward, als sein Bruder, der Herzog von York erschlagen ist (Heinrich VI, 3. Teil, II, 1, 74): „Nun ist meiner Seele Palast ein Gefängnis geworden; ich wünscht', sie bräche aus.“ — In einem andern Briefe aus Irland[107] vergleicht Essex sich mit „einem verdorrten Baum, dessen Blätter herabgeschlagen und dessen Äste abgeschnitten sind“; also genau, wie Shakspere in seinem 73. Freundschafts-Sonett sich einen Baum nennt,

Wo, spärlich nur mit gelbem Laub behangen,
Die Zweige zittern vor des Nordwinds Weh'n.

Wenn er in dem nämlichen Gedichte sein Leben mit „des Abends Dämmerschein“ vergleicht, den „allmählich die schwarze Nacht, des Todes zweites Selbst, einhüllt“, so erinnert das an des Grafen Worte in einem seiner letzten Briefe an die Königin (18. Oktober 1600): „Mein Leben ist eine ewige Nacht, und die ganze Welt nur ein Grab, so lange ich nicht in Euer Majestät gnädiger Gegenwart erscheinen darf.“ —

Es ist merkwürdig, daß das 73. Sonett ungefähr in dieselbe Zeit fallen muß, wie jener irische Brief; denn dieser Baum-Vergleich wiederholt sich in Dramen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Jene oben (S. 175) citierte Stelle aus „Cymbeline“ kommt den Worten des Essex noch näher als das Sonett. Sehr ähnlich ist auch eine Stelle im „Timon“ (IV, 3, 259); und die bekannten schönen Worte, in denen Macbeth (V, 3, 23) das Facit seines Lebens zieht, bedienen sich desselben Vergleiches. —

Essex hört in dem Briefe an die Königin vom 12. Mai 1600, wie „sein Heiland ihn aus dieser unfreundlichen Welt hinausruft“; der sterbende Hamlet spricht von der „rauhen

Welt", in der Horatio ihm zu Liebe noch eine Zeit lang Schmerzen erdulden soll. Essex ist „die Welt ein Grab", Hamlet „ein stattliches Gefängnis".

In einem merkwürdigen Briefe an die Königin ohne Datum,[108] wahrscheinlich dem letzten, weil er unter seine demütigen und reuevollen Bitten einen Strich zieht, spricht Essex die stolzen Worte, daß er vielleicht doch noch einmal „in Rüstung triumphierend in jene Gegenwart kommen wird, aus der er von ihrer Hand hinausgestoßen ist". „Nun", heißt es später, „erzählt denen, die nach meinem Verderben lechzen, daß Ihr einen Vorteil habt, daß ich in Leidenschaft übereilte Worte gesprochen habe. Es ist gut, daß Ihr jetzt habt, wonach Ihr verlangt, und ich auch". Der Brief schließt mit den lateinischen Worten: „Doch halt' ein, Feder; mehr über das Ende zu sprechen, ist eines Feiglings Sache, und Gott oder Menschen anklagen die Sache dessen, der leben will". — Daß des Grafen Lebensverachtung nicht gespielt, sondern wirklich war, zeigen diese Worte und die Festigkeit, mit der er in den Tod ging.

13. Das Ende.

Die Gedanken-Übereinstimmungen zwischen den Briefen des Grafen und den Dichtungen Shaksperes sind noch nicht erschöpft; aber ich glaube, wenn die bisherige Erörterung nicht im stande sein sollte, die annähernde Identität der Charaktere von Hamlet und Essex nachzuweisen, daß auch weitere Anführungen nutzlos sein werden. Zum Schlusse nur noch ein Parallelismus, der das Lebensende des wirklichen Menschen und des Dichtergeschöpfes betrifft. —

Bei dem Tode Hamlets drückt uns die Empfindung eines unerhörten, unfaßbaren Frevels zu Boden: ein Jüngling, der Stolz unseres Geschlechts, ein Heros, der würdigste Gegenstand unserer Verehrung, und zugleich ein Mensch, den wir von ganzer Seele lieben, muß, kämpfend, bis ihm die Augen sinken, einer Rotte von boshaften und alltäglichen Gesellen, von denen der Beste nicht ein Hundertstel seines Wertes repräsentiert, doch schließlich unterliegen. Wir erkennen, daß es Regionen hier unten giebt, wo das Gute nicht gedeihen kann, sondern vielmehr die Ursache zu dem Untergange seines Trägers werden muß. Es dämmert uns das furchtbare Naturgesetz auf, daß zu große Güte, zu vielseitige Vollkommenheit, in diese „rauhe Welt" verpflanzt, den Keim des Unterganges in sich trägt. — Nicht die gleiche, dichterisch reine Wirkung, aber eine ähnliche Empfindung erweckt uns die Darstellung der letzten Lebensjahre des Grafen Essex bei Devereux. Er war ein hervorragend guter Mensch und nach der Vielseitigkeit der Gaben, mit welchen die Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hatte, zweifellos das glänzendste Geschöpf, das die Renaissance in England hervorgebracht hat. Eine Zeit lang der Augapfel einer stolzen Königin, von allen Edlen geliebt, vom Volke vergöttert, muß er dem Hasse, den er allein durch seine natürliche Größe bei niederen und gewöhnlichen Seelen erregt, dennoch zum Opfer fallen. Fromme Historiker, wie Raumer, finden das alles schön und gut: er war ein Empörer; deshalb war es moralisch recht und politisch richtig, daß er fiel. — Aber wer brachte ihn zur Verschwörung? Und was war das für eine Art von Verschwörung? Und was für Verräter waren die selbst, die ihn des Verrates bezichtigten? — Solch legendenhaftes historisches Urteil achtet

das Menschenherz nicht; es ruft jetzt, wie damals: die Königin durfte einen solchen Menschen nicht hinrichten lassen. Sobald er dahin und ihr Neid, ihre verletzte Eitelkeit beruhigt war, wußte sie, daß sie einen ungeheuren Frevel begangen hatte; und alle Historiker, Raumer mit ihnen, müssen anerkennen, daß das folternde Bewußtsein dieser That ihr den Rest der Lebenskraft entzogen hat, daß sie recht eigentlich an dem Tode des Grafen Essex gestorben ist. Das ganze Volk hatte das Bewußtsein des Frevels. Und wie man auch von den Beziehungen des Grafen zu dem Dichter Shakspere denken mag, jeder muß zugeben, daß das Schicksal dieses herrlichen Menschen, den er gekannt, einen Mann von der feinen Sittlichkeit und der richtigen Empfindung Shakspheres aufs tiefste erschüttert haben muß.

14. Die Persönlichkeit des Grafen Essex.

Sein Sekretär Henry Wotton sagt von der äußeren Persönlichkeit des Grafen Essex: „Er war groß und stark und von gewandtem Körper. Er trug den Kopf ein wenig gebeugt, doch mehr nach vorwärts als nach unten. Weit entfernt ein guter Tänzer zu sein, hatte er nicht einmal einen anmutigen Gang. Er hatte unvergleichlich feine und schön gestaltete Hände." Auf seine Toilette verwandte er, selbst wenn er der Königin gegenübertrat, immer weniger Aufmerksamkeit, je mehr sein Kopf von ernsten Angelegenheiten in Anspruch genommen war. (Das erinnert an Hamlets Erscheinen in Ophelias Zimmer.) Wenn wir dieses Bild nach dem Stahlstiche, den Devereux seinem Werke beigegeben hat, vervollständigen dürfen, so ist sein Antlitz weniger schön als

geistvoll, bedeutend und anziehend zu nennen. Aus einer Fülle dunkler Locken tritt eine hohe und gewölbte Stirn hervor, die, dem schmalen Oval des ganzen Gesichtes entsprechend, nicht besonders breit ist. Seine dunklen, nicht tiefliegenden Augen sind die eines Denkers, den die nächste Umgebung nicht beschäftigt; dennoch sind sie nicht kalt und ausdruckslos, sondern von dem düsteren Feuer innerer Erregung erfüllt. Seine länglich schmale und anscheinend gerade Nase öffnet sich in starken Nüstern, die in Verbindung mit den etwas aufgeworfenen, kräftigen Lippen des nicht kleinen Mundes dem Gesichte einen sinnlichen Zug verleihen. Die untere von einem Henri-Quatre umrahmte Partie mit dem kräftig entwickelten Kinn macht einen entschiedenen Eindruck von Energie. Das Ganze hat so wenig einen bestimmten, ausgeprägten Charakter, seine Komposition ist eine so seltene, daß uns der Inhaber eines solchen Kopfes sofort auffallen würde. Es ist ein ungemein interessanter Kopf.

Schluß.

Man wird die Frage aufwerfen, wie die zahlreichen Gedanken-Übereinstimmungen zwischen Essex und Shakspere zu erklären sind. Ich glaube, es giebt keine andere Erklärung als die Annahme eines näheren Verhältnisses zwischen beiden, in dem sie sich gegenseitig geistig und seelisch beeinflußten. Daß Shakspere Essex im Hamlet nachgeschaffen habe, soll dieser Aufsatz wahrscheinlich machen; beweisen kann er es nicht, dazu würde das Zeugnis Shaksperes selbst oder eines seiner intimsten und glaubwürdigsten Freunde gehören. Das ist aber auch nicht die Hauptsache für die Shakspere-Forschung.

Als den wichtigeren Erfolg dieser Arbeit möchte ich bezeichnen die Auffindung einer Persönlichkeit aus Fleisch und Blut, mit Shakspere gleichzeitig existierend, welche in ihrer Seelenkonstitution im ganzen wie in manchen einzelnen Zügen dem Dänenprinzen gleicht, und die sich daraus ergebende Möglichkeit, den bisher in der Vielseitigkeit seiner Entwickelung so verschieden beurteilten, so schwankenden Charakter Hamlets — wenn ich so sagen darf — irdisch dingfest zu machen, ihm die feste Umschriebenheit der Wirklichkeit zu geben, die er allein von allen Geschöpfen Shaksperes bisher entbehrt hat, und die ihm doch um so mehr gebührt, als er mit einer Liebe wie kein anderes, ja, mit dem Herzblute des größten Dichters gezeichnet ist.

Hamlets gereinigtes Bild.

Im vorigen Abschnitte kam es mir darauf an nachzuweisen, daß ein Mensch ähnlich dem Hamlet zu Shaksperes Zeit wirklich gelebt hat, und damit den Weg für die Lösung des Hamlet-Rätsels zu ebnen. Daß die Lösung selbst vermittelst jenes Vergleiches noch nicht erfolgt ist, bezweifle ich keinen Augenblick. Von den verschiedensten Seiten her höre ich den Einwand erheben: „Die Züge, die du dem Shakspereschen Helden geliehen hast, sind die Züge deines Hamlet, und du hast ihm — wahrscheinlich mit unbewußter Parteilichkeit — vor allem die Züge des Essex geliehen. Der wirkliche Hamlet Shaksperes sieht ganz anders aus, er gleicht dem Essex nur wenig; und so hast du weder das Urbild des Hamlet noch eine Grundlage für die Lösung des Hamlet-Problems gefunden.“ Ich erkenne diesen Einwand seinem vollen Gewichte nach an; und ich gebe zu, daß in dem vorigen Abschnitt erst das Roh-Material beschafft, gewissermaßen erst die Steine behauen wurden, aus denen das Hamlet-Bild so, wie es der Dichter nach meinem Glauben beabsichtigt hat, noch herausgemeißelt werden muß. Die schwerste Arbeit ist noch zu verrichten: es gilt nachzuweisen, daß alles, was Hamlet in dem Verlaufe der Handlung des Dramas thut oder sagt, aus den im vorigen Aufsatze geschilderten Hauptseiten seines Wesens zu erklären ist, daß nicht eine Reihe von Einzelzügen mit den

dort hingestellten Grundzügen im Widerspruche steht, daß vielmehr diese und jene zusammen ein in sich geschlossenes harmonisches Charakterbild geben.

1. Prinzipielle Fragen.

Bevor wir an die Zeichnung desselben herantreten, müssen wir die folgende prinzipielle Frage beantworten: Wie erkennt man den Charakter einer dichterischen Figur der Absicht des Dichters gemäß?

Wenn einige Leser über diese ab-ovo-Frage, auf die es eine sehr nahe liegende Antwort giebt, lächeln sollten, so thun sie unrecht. Daß mit der Antwort: „Aus ihren Thaten und aus ihren Worten," die Frage nicht für alle Fälle entschieden ist, beweist das Vorhandensein der gewaltigen Hamlet-Litteratur. Hamlet spricht und handelt sehr viel in dem Drama, und doch sind seine Reden und Thaten auf hundertfach verschiedene Weise ausgelegt worden. Gerade bei Shakspere, in seiner reifsten Periode dem größten aller Realisten, ist es gar nicht leicht, aus den Reden und Thaten seiner Figuren auf ihren Charakter zu schließen: er stellt sie auf die Bühne vor uns hin so, wie sie im Leben sind; er läßt sie thun, reden und — verheimlichen, was sie im Leben ebenfalls thun, reden und verheimlichen würden; so sind seine Menschen, wie die wirklichen, zum Teil leicht verständlich, zum Teil sehr schwer zu durchschauen. Es kommt dazu, daß Shakspere den Monolog als Selbstkommentar der Handelnden in seiner späteren Zeit nicht kennt; der bekannte Ausspruch Richards III: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden," ist ein zweifelloses Zeichen jugendlicher Mache; aber auch in jugendlichen Werken finden wir diese Verwendung des Monologes, das Symptom dich-

terischer Schwäche oder Ungewandtheit, welches die ganze vorshaksperesche Dramatik von den Mysterien bis Marlowe kennzeichnet, äußerst selten. In kritischen, schicksalsschwangeren Augenblicken, wo die Empfindung des Handelnden das höchste Niveau erreicht hat, schwillt sie über und strömt in einem Monologe dahin. So ist es auch mit den verhältnismäßig zahlreichen Monologen im „Hamlet“: über die Stimmung, in welcher sich der Held zur Zeit befindet, geben sie reiche Auskunft; über den Urgrund seines Wesens, der, von den Ereignissen befruchtet, solche Stimmung erzeugt, nicht.[109]

Aber glücklicherweise findet sich ein anderes und poetisch legitimeres Mittel gar nicht selten verwendet, das uns in vielen zweifelhaften Fällen die deutliche Erkenntnis der Intentionen des Dichters ermöglicht, wenn wir uns nur die Mühe nehmen wollen, diese von ihm gebotene Verständnishilfe zu benutzen, was leider bisher nicht immer geschehen ist. Es sind die Urteile, die er von anderen Personen über einen der Haupthandelnden fällen läßt. Sobald ernsthafte und an der Handlung ernsthaft beteiligte Personen Urteile über ihre gegenseitigen Charaktere abgeben, so sind dieses die Urteile des Dichters selbst, aus denen seine Absicht bei ihrer Schaffung unzweideutig hervorgeht. Läßt der Dichter seine Personen, sei es in selbstschädigender Beschränktheit oder zu einem unehrlichen Zwecke, falsche Urteile aussprechen — wie von Shylock über Antonio, von Gloster über Edmund und Edgar, von Jachimo über Imogen, von Jago über Desdemona — so ergiebt sich die Falschheit eines solchen Urteiles aus der bisherigen Handlung mit solcher Klarheit, daß es noch niemals einem Menschen eingefallen ist, Antonio für einen brutalen Menschenverächter, Edgar für einen Mordbuben und

Edmund für einen Ausbund selbstloser Liebe, oder Imogen und Desdemona für unkeusch zu halten.

Es ist nun eine äußerst interessante, für die Solidität unserer bisherigen ästhetischen Untersuchungen aber nicht gerade schmeichelhafte Thatsache, daß wir im vorigen Jahre das hundertjährige Jubiläum der Hamlet-Kontroverse in Deutsch-gefeiert haben [110], daß wir hundert Jahre lang uns um die Absicht gestritten haben, welche Shakspere bei der Gestaltung des Hamlet-Charakters hätte haben können, während der Dichter selbst uns über seine Absicht die vollkommenste Aufklärung gegeben hat. Es ist ein hundertjähriger Streit ohne Gegenstand geführt worden.

Shakspere hat niemals mit solcher umständlichen Deutlichkeit über einen seiner Charaktere sich ausgesprochen, als über diese seine allerdings komplizierteste, feinste und höchste Menschenschöpfung. Es sind vor allem die Worte Ophelias, in welchen sich Hamlets einstige Geliebte die Größe ihres Verlustes klar macht, die hier in Betracht kommen:

Ach, welch ein großer Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Schwert; die hoffnungsvolle Ros'
Des blüh'nden Staats, der Sitte Spiegel und
Der Bildung Muster, das Merkziel der Betrachtung —
Ganz, ganz hin! . . . . .
Das einzigschöne Bild erblühter Jugend
Verwelkt in Wahnsinn.*) †)

---

*) Diese Stelle ist ebenfalls beweisend für das Lebensalter, das Shakspere seinem Helden zuweist (s. S. 144 f.): zweimal wird betont, daß er sich in dem hoffnungsvollen Alter erblühter Jugend befindet.

†) Dieses Zeichen zeigt an, daß ich der Bodenstedtschen Übersetzung, die ich sonst zu Grunde lege, überhaupt nicht oder nur teilweise habe folgen können.

An diesen Worten sind zum Teil selbst diejenigen, welche sich eine ihnen mehr oder weniger entsprechende Vorstellung von dem Helden gemacht haben, vorübergegangen, ohne sich ihrer Tragweite, ihrer unbedingt beweisenden Kraft für die Richtigkeit ihrer Auffassung bewußt zu werden. In den vielen Schriften über Hamlet, die mir bekannt sind, ist niemals nachzuweisen versucht worden, daß Shakspere hier absichtlich etwas Falsches, seiner Konzeption des Helden Widersprechendes habe sagen lassen. So albern ein solcher Versuch gewesen wäre, dieser Nachweis hätte dennoch zuerst geführt werden müssen, ehe man sich erkühnte, sich ein anderes Bild von Hamlet zu machen, als es in diesen Worten gegeben wird. In diesen Worten, in denen Ophelia noch dazu aus der Rolle fällt und eine ihr sonst nicht eigene zusammenfassende Kraft des Verstandes beweist, haben wir die Hamlet-Auffassung Shaksperes. Und diese Auffassung muß die unsrige sein, wenn wir den Dichter nicht überdichten wollen. Was Shakspere mit diesen Worten meint, ist nicht schwer zu verstehen und braucht hier nicht im einzelnen auseinandergesetzt zu werden, nachdem sich der ganze vorige Abschnitt mit den hervorstechenden Charakterzügen Hamlets beschäftigt hat. Shakspere will, daß wir in Hamlet ein überaus herrlich beanlagtes und glänzend entwickeltes Mannesbild sehen sollen, einen allesversprechenden jugendlichen Helden, wie er ihn selbst in Sidney, Mountjoy, Essex und vielleicht noch anderen vor sich gesehen und bewundert hatte.

Diesem Bilde entsprechen auch die sämtlichen weiteren Urteile, welche von anderen Personen über Hamlet gefällt werden. Die Schlußworte des Kriegers Fortinbras:

Vier Hauptleut' tragen Hamlet wie 'nen Krieger
Zum Schaugerüst; wär' er zur Prob' gelangt,
Er hätte sich höchst königlich bewährt;
Und Schlachtmusik und Kriegsgebräuch' soll'n laut
Den Toten ehren. †)

betonen fast einseitig das Kriegerische, Heldenhafte in Hamlets Natur, zu dessen Verdeutlichung Shakspere wahrscheinlich den nur der zweiten Redaktion (nach 1600) angehörenden Kampf mit den Seeräubern einschob. Praktischer Verstand und Willenskraft sind freilich, und nicht bloß im Sinne des Fortinbras, ebenfalls Attribute der „königlichen" Natur.

Sehr wichtig ist, was der Feind, wenn er seinen Schlachtplan gegen den Helden ersinnt, in kühler Schätzung seiner Eigenschaften von ihm sagt. Wie Jago Othello gegenüber, so ist auch der König ein klassischer Zeuge für die guten Seiten Hamlets; den Mordplan mit dem vergifteten Stoßdegen gründet er auf den edlen, königlichen Sinn des Prinzen:

er, achtlos,
Voll Vertrau'n, weil selbst nicht hinterhältig,
Wird das Rappier nicht prüfen. †)

Und schließlich sind auch Horatios Worte über den sterbenden Prinzen:

Hier bricht ein edles Herz —

nicht ohne Bedeutung.

Neben dem, was die Personen des Dramas übereinander sagen, ist auch zu beachten, was sie *nicht* sagen. Keiner der Gegner Hamlets, d. h. Claudius und seine gesamten Hofschranzen, so schlecht sie von Hamlet auch behandelt werden, wagt es, dem Prinzen eine schwächliche oder unedle Eigenschaft zuzuschreiben. Das *eine* Gefühl aber, das sie alle ihm

gegenüber erfüllt, ist Ängstlichkeit; Furcht vor seinem Geiste, seinem Mute, seiner Energie, seiner Leidenschaft.

So hat Shakspere das Wesen, das er in seinem Hamlet zeichnen wollte, in sich gefestet und greifbar vor uns hingestellt. Mag man nun in Zukunft den müßigen Sport der Ergründung einer bereits feststehenden Sache fortsetzen; mag man nachzuweisen suchen, daß das Geschöpf eines Dichters keineswegs so aufgefaßt zu werden braucht, wie er es sich gedacht hat: wie er es sich gedacht hat, steht unumstößlich fest.

So können wir wohl Auffassungen, wie der Dörings, der zufolge die ursprünglich edle Natur Hamlets schuldig wird, indem sie in schrankenlosem Pessimismus versinkt, eine Berechtigung zugestehen, wenn wir sie auch nicht anerkennen. Deutungen aber, die auf der Voraussetzung eines natürlichen Seelen-Defektes in Hamlet beruhen, stehen in offenkundigem Widerspruch mit der Absicht des Dichters, sind also unhaltbar.

Hierher gehören die Ansichten, daß Hamlet aus Willensschwäche nicht handle,[111] aus Trägheit[112] oder geradezu aus Feigheit;[113] daß er reflexionskrank, d. h. grübelsüchtig,[114] daß sein Geist der Krankheit des Pessimismus verfallen sei;[115] daß seine Phantasie übermäßig thätig,[116] oder daß er von Natur ein Melancholiker[117] sei. Eine ursprünglich gute und große, also auch gesunde Natur, muß Hamlet nach Shaksperes Worten sein.[118]

Die eine der Fragen, welche die Hamlet-Forschung zu beantworten hat, darf also nicht sein: wie ist der Charakter Hamlets aufzufassen? sondern muß lauten: wie sind die Reden und Thaten Hamlets mit dem von Shakspere beabsichtigten und von ihm unzweideutig festge-

stellten Charakter seines Helden in Einklang zu bringen? — Das ist die Frage nach dem sachlichen Verständnis.

Zur Durchdringung eines Kunstwerkes genügt das sachliche Verständnis indessen nicht; nur dann kann man behaupten, ein Kunstwerk verstanden zu haben, wenn man seinen Kunstwert richtig erfaßt hat. Der Wert eines Kunstwerkes legt sich nach zwei Seiten hin auseinander, nach der formellen und der ideellen. Die formelle besteht für das Drama in der Qualität der Lebensnachahmung, d. h. einerseits in der konsequenten Entwickelung, dem wirkungsvollen Bau der Handlung, andererseits in der naturgemäßen Zeichnung der Charaktere. Der ideelle Wert einer Tragödie liegt in der vollkommenen Lösung der tragischen Aufgabe. Die Tragödie soll uns erfüllen mit jenem tiefen, namenlosen, ohne die Nebenempfindung des Erhabenen undenkbaren Mitleide, welches das Leiden eines schönen und großen, eines geliebten und bewunderten Menschen erregt; und mit der heilsamen Furcht für uns selbst, die in dem Gedanken wurzelt: wenn solche herrlichen Bäume vor dem Hauche des Schicksals fallen, wie sollte das schwache Stämmchen meines Lebens sich fest und geborgen dünken! Die Tragödie soll uns erheben mit dem Anblicke der unüberwindlichen Kraft der Menschenseele, die, vom Schicksalssturm umtobt, lieber die Vernichtung wählt, ehe sie sich selbst untreu wird;[119] und demütigen mit dem Bewußtsein der Allgewalt der höchsten Macht, die Jeden zu treffen weiß. Die Tragödie soll uns, wenigstens für Augenblicke, den Genuß jener durch Mitleid und Furcht gereinigten, weder vermessenen noch kleinmütigen Empfindung gewähren, den Genuß jener stolz-bescheidenen Stimmung, jener ruhigen Fassung, die, wenn

wir vollkommen wären, uns nie verließe, so aber, wie wir einmal sind, von den Wechselfällen des Lebens uns immerfort erschüttert und geraubt wird.

Die Frage nach dem ideellen Kunstwerte „Hamlets" lautet in prägnanter Fassung: Warum geht Hamlet zu Grunde? — Auch nach dieser Richtung hin ist man auf einen seltsamen Abweg geraten, indem man diese notwendig in solcher Allgemeinheit zu stellende ästhetische Hauptfrage zusammenzog und verdrehte zu der Frage: Warum vollzieht Hamlet den ihm übertragenen Rache-Akt nicht? Als ob er nur darum zu Grunde ginge, weil er diese einzelne Pflicht nicht erfüllte und damit eine Art tragischer Schuld auf sich lüde. Die Nicht-Erfüllung dieser Pflicht — wie wir sehen werden, keine wirkliche Schuld — ist offenbar nur eine von den vielen zu seinem Untergange zusammenwirkenden Ursachen.

Nach der Art, wie der Dichter seinen Helden charakterisiert hat, können wir jene tragische Kardinalfrage ohne Rücksicht auf den Verlauf der Handlung, a priori dahin beantworten: Hamlet kann nicht zu Grunde gehen durch eine Schwäche oder Gemeinheit seiner Natur, die, von dem Druck der Verhältnisse herausgetrieben, sich zu verhängnisvollem Umfange entwickelt, nicht durch eine wirkliche Schuld. Unter der Wucht des Schicksals, d. h. unglücklicher Verhältnisse, die stärker sind als er, muß er sinken; vielleicht, daß das Übermaß seiner Tugenden seinen Fall beschleunigt.

Auch den Verlauf der Handlung können wir für eine Tragödie mit solchem Helden voraussagen; entweder finden wir ihn im Beginne des Stückes in einer seinen Tugenden angemessenen Lage, die den Neid der Bosheit erweckt, und sein Glück steigt bis zu dem Punkte, wo das anfänglich ver-

borgene Gegenspiel mit überlegener Stärke hervorbricht. Oder er muß von Anfang an den Kampf gegen die Schlechtigkeit zu bestehen haben und triumphierend emporsteigen bis zum Höhepunkte, nach welchem dann seine Feinde die Oberhand gewinnen. In „Hamlet" hat Shakspere den letzteren Weg beschritten; der Höhepunkt, der Triumph Hamlets, ist die Schauspiel-Szene. Die oben gestellten Fragen möchte ich nebeneinander zu beantworten suchen, indem ich dem Gange der Handlung von Anfang bis zu Ende folge und demgemäß meine Untersuchung in drei Haupt-Abschnitte teile: die Exposition (mit dem Vorleben Hamlets), die steigende Handlung (mit dem Höhepunkte) und die sinkende Handlung (mit der Katastrophe), denen ein die Resultate zusammenfassender Schluß folgt.

2. Exposition.

Bei der Geburt Hamlets scheinen sich alle Götter, Fortuna nicht ausgeschlossen, die Hand gereicht zu haben, um ein menschliches Abbild ihrer eigenen Vollkommenheit zu schaffen. Körperlich gesund und kräftig, von glänzenden Geistesgaben, von tiefer Gemütsanlage und von einem Temperament, dessen ursprüngliches Feuer ebenso sehr von dem ruhigen, tiefen Denken, wie von der lebendigen Fülle menschlicher Empfindungen und Rücksichten gebändigt und auf die Bahn des rechten Thuns gelenkt wird, ist er an einen Platz gestellt, hoch, frei und doch geschützt, wo sich seine ganze, äußere und innere Persönlichkeit aufs glücklichste entwickeln kann. Er wird geboren als der Sohn nicht bloß eines Königs, sondern eines königlichen Mannes, der selbst auf den Höhen eines hochkultivierten

Zeitalters[120] wandelt und bemüht ist, seinen Sohn zu sich emporzuziehen, und einer schönen, liebenswürdigen Frau, die keine Sorge als die um ihren Liebling kennt. Dem einzigen Mangel, der Einsamkeit des Kindes, wird von dem Vater abgeholfen, indem er ihm zwei Söhne edler, aber verarmter Geschlechter zu Gespielen giebt. So verlebt der schöne Knabe unter Übungen des Geistes und Körpers, unter herzveredelnden Genüssen, bewundert von den Hofleuten und Dienern des Vaters, geliebt vom Volke, eine wahrhaft paradiesische Jugendzeit.

Sobald sein Auge sich geübt hat, den Wert und den Unwert der Menschen zu unterscheiden, hat er den Abstand bemerkt zwischen seinem Vater und dessen Bruder, der, wohl nach langem Aufenthalte in fremden Ländern, an den dänischen Hof zurückgekehrt ist und dort eine wenig hervorragende Rolle spielt. Den Kriegen Dänemarks ist Claudius fern geblieben. Was ihm an Geistes- und Gemütsfonds abgeht, sucht er zu verdecken durch jene oberflächliche, auf Anschauung und Gedächtnis beruhende Bildung, durch jene Formen-Gewandtheit, wie man sie auf Reisen eben gewinnt. Um etwas zu gelten, muß er mehr scheinen, als er ist; und die Erweckung des Scheines ist das Studium seines Lebens gewesen. Hamlet fühlt sich von ihm abgestoßen, wie die Lauterkeit von der Lüge, wie die natürliche Kraft von der anmaßenden Schwäche. Sein Vater aber ist ihm das Ideal des Mannes; ihm gleich zu werden, sein heißes, ernstes Streben. Die Mutter ist ihm in ihrer Schönheit, Herzensgüte und ihrer liebevollen Hingebung an Gatten und Sohn das Muster aller Frauen. Auch die Treue und Ergebenheit, den selbstlosen Pflichteifer, den er an den Hofleuten bemerkt, hält er für angeboren echt; er weiß nicht, daß die Mehrzahl der Menschen

nur das sind, was Zeit und Umstände und — eine mächtigere Menschenhand aus ihnen machen. Das sind die edlen Menschen, die sein kluger Vater ausgewählt und um sich versammelt hat; auch ihm, so denkt er, werden sie einst in der Sorge um das Reich eine zuverlässige Stütze sein. Und wenn sein Vater es erreicht hat, Dänemark kriegerisch groß und gefürchtet zu machen, so wird es seine Sache sein, den Ruhm des Vaterlandes zu bewahren und zu dem äußeren Ansehen das Glück seiner Bürger hinzuzufügen durch eine gerechte, menschenfreundliche und weise Regierung. So schwelgt der Jüngling in herrlichen Zukunftsträumen, und er kennt keine Ermattung in dem feurigen Streben nach dem Ziele ihrer Verwirklichung.

Das Beste, was seine Zeit ihm geben kann, soll er nach dem Willen seines Vaters erwerben; so soll seine Bildung einen Abschluß erhalten durch den Besuch einer berühmten Universität und durch Reisen, die ihm folgen werden. Eine Losreißung von seinen geliebten Eltern, aus dem reichen, glücklichen Dasein, das sie ihm geschaffen, ist hart; aber die große, die neue Welt zieht ihn mächtig an, er will sie kennen lernen, durchforschen und das Beste, das er in ihr findet, mit heimbringen zum Segen seines Dänemark. Auch währt die Trennung nur einige Jahre; dann folgt die sehnsüchtig erwartete Rückkehr und die Einführung in seinen hohen Beruf an Vaters Hand. —

Er soll sie lebenswarm nicht mehr fassen. — Kaum zwei Jahre hat er seine Körper- und seine Geisteskräfte in Wittenberg fröhlich getummelt, so trifft ihn die Nachricht von dem Tode des Vaters, der plötzlich erfolgt ist, während er im Garten schlief. Nach dem, was der Vater ihm ist, sein

edleres Selbst, sein Abgott, ist die Nachricht ein Schlag, der ihn niederstreckt. Aber mit jugendlicher Elastizität reißt er sich empor aus der Betäubung: acht Tage hat die Kunde gebraucht, um von Helsingör zu ihm zu gelangen, in acht weiteren Tagen soll der einbalsamierte Körper seines Vaters zu Grabe getragen werden — sie scheinen große Eile dort zu haben;[121] so darf er keine Zeit verlieren. Ohne Abschied von seinen Freunden, ohne auch nur dem geliebten Horatio Lebewohl zu sagen, reist er ab. Der Treue folgt ihm jedoch, um selbst seinem edlen Könige die letzte Ehre zu erweisen und dem Freunde in seinem Gram zur Seite zu stehen. —

Aber zwei Jahre sind eine lange Zeit, und der junge Königssohn ahnt nicht, welche Wechsel in Menschen und Dingen sich in ihnen vollziehen können. Schlimme Überraschungen erwarten ihn im Vaterhause.

Der Oheim hat seinen Bruder gehaßt, wie der kleine den großen Geist haßt, wegen der gerechten Würdigung, die ihm von diesem zu Teil wird. Haß und Ehrgeiz und Neid um des schönen Weibes willen machen ihn zum Verschwörer; wer praktischen Verstand, Menschenkenntnis und Schlauheit besitzt, denkt er, der kann die Narren, die „vornehmen“, mit all ihrem erhabenen Denken und ihrer höchst edlen Gesinnung aus dem Sattel heben und sich selbst hineinsetzen. Er ist eine von jenen kalten, harten Verbrecher-Naturen, welche die furchtbaren Wege, die sie zu dem begehrten Besitze führen, mit Ruhe und Besonnenheit beschreiten. Er weiß, daß er mit seiner stattlichen Persönlichkeit, seiner Gewandtheit, seinen devoten Schmeichelkünsten bei der kleinen Frau eines großen Mannes, der schwachen, sinnlichen Königin, einen Stein im Brette hat. Während er sie mit einem wohlberechnet all-

mählichen Verfahren zum Ehebruche verführt, gewinnt er mit seinen „Verrätergaben" die Unzufriedenen und die oberflächlichen Anhänger des Königs für sich. Jetzt, nachdem er der Königswahl sicher ist und dem gefährlichsten Gegner, dem jungen Hamlet, durch die sündige Liebe seiner Mutter die Hände gebunden hat, kann er den Hauptschlag führen: er ermordet den Bruder, und in wenigen Tagen ist er König von Dänemark.

Das ist die erste böse Kunde, die Hamlet bei seiner Rückkehr trifft: der gedämpfte Empfang von seiten eines Volkes, dessen Liebling er war, läßt ihn ahnen, was die Mutter nachher bestätigt. Aber die Trauer um den teuren Toten erfüllt ihn anfangs so vollständig, daß er an die Tragweite des Ereignisses nicht denkt und die Person des neuen Königs und dessen Umgebung nicht beachtet. Erst, als die Thränen aufgehört haben, seine Augen zu verdüstern, blickt er unbefangen um sich. Er sieht einen Schauspieler der Majestät, der mit dreister Stirn die Krone trägt, die ihm rechtlich und moralisch nicht gebührt. Die Vertraulichkeit des gemalten Königs, die mit Herablassung wohl gemischt ist, lehnt er schroff ab. Dann die Umgebung! Alle treuen Diener des Staates, die ihm am Grabe seines Vaters die Hand gedrückt haben, sind vom Hofe verschwunden. Andere, die er für treu hielt, sind geblieben und erweisen dem neuen Könige die gleiche Ehre wie dem alten; manche sind aus unbedeutender Stellung thöricht hoch gestiegen: so ist der einstige Kammerherr und unabsichtlich lustige Rat des alten Hamlet zum obersten Hofamte befördert; ihr böses Gewissen hält sie von dem Prinzen fern. Und schließlich ist da eine Rotte von neuen Menschen, von gewöhnlichen Gesellen, die der alte König nie um sich geduldet

haben würde; sie sind ebenso unterthänig, als sie wichtig thun; vor der fürstlichen Persönlichkeit des jungen Prinzen lassen sie wohl ihre plebejisch umgehängte Würde fallen und zeigen sich in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle, aber sie zucken mit den Achseln und lächeln sich mitleidig zu, sobald er den Rücken kehrt. — Armes Dänemark! — Unter diesem Menschengeschmeiß, sagt sich Hamlet, kann er nicht leben, und mit der ernsten Zukunftsfrage wendet er sich an seine Mutter. —

Auch sie ist eine andere geworden. Ihre Liebe zu dem herrlichen Sohne, an dem jeder Zoll ein König ist, kann sie zwar nicht unterdrücken; aber sie zeigt eine unerklärliche Scheu, ihren mütterlichen Empfindungen, wie früher, unbefangenen Ausdruck zu geben. Die Frage Hamlets, wo sie in Zukunft zu leben gedenke, setzt sie in fassungslose Verlegenheit, ein heißes Rot überzieht ihre Wangen — sie errötet leicht, die zarte Frau — und an Stelle der Antwort erhält Hamlet zusammenhanglose, nichtssagende Phrasen. Von da ab vermeidet sie es, mit ihm allein zu sein. — Eines Tages geht es sehr geräuschvoll her im Palast; es ist feierliche Staatsrats-Sitzung, deren Gegenstand Hamlet gleichgültig ist: der recht- und gesetzliebende, der gute gleißnerische König legt dem höchsten Rate sein Ehe-Projekt vor und „fragt“ nach der Ansicht seiner Kreaturen, die nur die seine sein kann. Dann trifft den Prinzen die wahrhaft zerschmetternde Freudenbotschaft, daß der brave König — s e i n e M u t t e r, die Frau s e i n e s Vaters heiraten wird. Es kommt der Tag, wo sie an seiner Seite steht und dem Verhaßten den Schwur ewiger Treue leistet, der Tag, wo er seinen schlimmsten Feind im Himmel seiner Ideale trifft. Das Weib, das einen Menschen, wie seinen Vater, so schnell vergessen kann, um sich einem solchen Wichte

hinzugeben, soll seine Mutter sein? — Das ist ein schwaches, sinnliches und leicht verführtes Weib. Ihr Verhältnis mit seinem Oheim ist in seinen Augen keine Ehe; es ist die Unzucht der Wollust, die, eines Götterbettes satt, nach Auswurf lechzt.

Und wie sie dann nach dem Vollzuge der heiligen Handlung ihm entgegentritt, freudestrahlend und mit jener ruhigen Sicherheit, die er früher immer an ihr gesehen! wie sie wieder zärtlich ihm begegnet und ihm goldene Tage verspricht am Hofe von Dänemark! — Ein bedauernswertes, aber immer schönes, liebenswürdiges Weib, und — seine Mutter! — Ach, wenn der Arme nur die wahre Ursache ihrer neugeborenen Ruhe und Selbstgewißheit kennte!

Hier, im Anblick dieser Ehe, kann er nicht hausen, in dieser für ihn zertrümmerten Welt; er muß fort und sich anderswo eine neue bauen. — Wohin? — Zunächst nach Wittenberg, und dann? — Weiß Gott. — Doch wenn sie ihn bäte zu bleiben? und sie wird es thun. — Soll er sie verlassen und ihr die einzige moralische Stütze rauben, deren sie so sehr bedarf? Sie ist ein sündiges Weib, aber schwach und seine Mutter.

In diesem Augenblick zieht Shakspere den Vorhang fort von dem furchtbaren Schicksalsgemälde, das er der Menschheit entrollen will. Er stürzt nicht mit der Thür ins Haus; er bereitet uns vor auf die Schrecken, die wir erleben sollen, durch den grausigen Anfangs-Akkord der ersten Szene, in der der geharnischte Geist des alten Hamlet zweimal den wachthabenden Freunden des Prinzen auf der Meeres-Terrasse zu Helsingör erscheint. Das gewappnete Gespenst kann nichts

Friedliches zu künden haben. Die Reden Horatios und seiner Genossen über die möglichen Ursachen und den Sinn des von ihnen Geschauten erfüllen uns mit Furcht für den uns noch unbekannten jungen Prinzen, für den allein die Erscheinung Bedeutung haben kann und dem allein die Kunde von ihr überbracht werden soll.

Den Anhängern des heutigen Naturalismus, welche in „Hamlet" infolge der Geister-Szene eine gänzlich veraltete Art der Dichtung sehen müssen, sei hier übrigens bemerkt, daß Shakspere mit dieser Szene nicht etwa bloß einen dichterischen Kunstgriff beabsichtigte, sondern streng seiner Wirklichkeit gemäß verfuhr. Die Rückkehr der Geister Gestorbener unter gewissen Umständen galt damals für wirklich; jeder, und sicher auch Shakspere, glaubte daran; denn die Meinung, daß der gewaltige Dichter, der die Herzen heutiger Menschen immer wieder hinreißt, auch die aufgeklärten und freien Anschauungen heutiger Menschen gehabt haben sollte, stützt sich auf nichts.[122]

Die zweite Szene führt uns an einen glänzenden, goldfunkelnden Hof, dessen Mittelpunkt der schöne König und die liebliche Königin bilden. Nur eine dunkle, finsterblickende und doch jugendliche Gestalt steht abseits, in trostloser Einsamkeit unter dem lauten, festlichen Gedränge. Was hat die schwarze Gestalt unter den frohen, geschmückten Menschen zu suchen, die eben in mehrtägigen Spielen und Gelagen das Beilager des Herrscherpaares gefeiert haben? Die schöne Frau auf dem Throne hat wohl recht, wenn sie mit scherzhaft gewendetem Ernste in den Trauernden dringt, die nächt'ge Farbe abzuwerfen und nicht immer nach dem Vater im Staube zu suchen. Wenn sie glücklich ist, was für ein Recht hat Hamlet, unglücklich zu sein? — Und doch verteidigt der Jüngling

das Recht seiner Trauertracht, die er so lange beibehalten will, als sein Herz nicht helle Kleider anlegt. Dann kommt eine freundlich mahnende Strafrede des stattlichen, erfolgbewußten Königs über dieselbe Frage, welche mit dem als Bitte ausgesprochenen Befehle schließt, er solle nicht nach Wittenberg gehen, sondern an seinem Hofe bleiben — „im freundlichen Bezirk seines Auges" — was für ihn allerdings sehr wichtig ist. Während alle Hofleute den Worten freudig Beifall nicken, hebt der schwarze Jüngling sein Haupt mit verächtlicher Miene und schweigt. Als dann seine Mutter ihn bittet, in Helsingör zu bleiben, will er ihr gern gehorchen. Der König, der aus allem das Beste zu machen weiß, bezieht den Erfolg seiner Gattin sofort für sich ein — Mann und Weib sind ja Eins — er versichert den Hofleuten, daß die liebevolle Antwort Hamlets seinem Herzen sehr wohl gethan hat, und verspricht ihnen in seiner Freude als echter Dänenkönig, daß sie des Abends unter seiner allerhöchsten Leitung einen tiefen Trunk thun sollen. Im Vorgenusse des zu erwartenden Vergnügens strahlend, ziehen das Herrscherpaar und die Satelliten von dannen, und wo soeben des schneidigen, des lebensfrohen und zechlustigen Königs Glorie sich entfaltet hat, da bleibt die hohe Gestalt des ernsten Jünglings trauernd zurück.

Wer den Hamlet spielt, muß sich der Schwierigkeit wie der Bedeutung dieser ersten Szene voll bewußt sein. Wer es nicht vermag, den furchtbaren Gegensatz, den des Dichters geniale Weisheit hier gewollt hat, zwischen der konvulsiven Fröhlichkeit des dänischen Hofes und dem unerschütterlich tiefen, hoheitsvollen Ernste des Königssohnes zu schneidender Anschauung zu bringen, wer durch seine Persönlichkeit allein nicht

im stande ist, den Eindruck einer vollberechtigten Welt für sich hervorzubringen, und gleichsam als dunkle Folie auf die andere, bunt schillernde einen trüben, unheimlichen Schimmer zu werfen, wer in stumpfer Trübseligkeit sich in eine Thronecke drückt und philomelische Klagelaute anstatt der männlichen Rede hören läßt, der hat von vornherein den Abend verspielt und, wie der Engländer sagt, den Tag verloren. Der Hamlet-Darsteller muß groß und stattlich sein, wie Robert Esser, eine kräftige Stimme und ein entschiedenes Spiel entfalten.

Nun aber höre ich einen hohen Ton, der sich immer höher hinaufreckt und aufbläst, um schließlich in ein halb klagendes, halb schmollendes Winseln überzugehen. Es ist der Monolog: „O — o — o — oh schmölze doch dies allzu feste Fleisch," gesprochen von einem unserer höchst berühmten Gesangs-Dramatiker, welche den Sturm germanischer Leidenschaft zu italienischen Opern-Melodien sänftigen, das rauhe Pathos unseres großen Nordland-Dramas in salonmäßig abgetönte, wohlerzogene Gefühle glätten und für ihr Bemühen, das herrlichste, von dem männlichsten Dichter geschaffene Mannesbild zu verhunzen, wahrhaftig die Peitsche verdienen. Kann wirklich jemand den sinnlosen Gedanken hegen, daß Shakspere seinen Helden mit dem ersten Worte, das frei aus seiner Brust dringt, das Verlangen nach Vernichtung aussprechen ließe, wenn er, was diese Herren mit ihren melodiösen Tönchen andeuten, mit dem Todesgedanken bloß spielte? Damit, daß der Held in den ersten Worten seine Todessehnsucht ausspricht, kann Shakspere keine andere Absicht haben, als den unerträglichen Schmerz, der jenen niederdrückt, wie die Stärke seines Gefühls überhaupt zu kennzeichnen. Wie ein gestauter Bergstrom müssen die schmerz- und zornflammenden Worte dieses Monologes über

den Hörer hereinbrechen, seine schlimmen Ahnungen, erweckt von der Erscheinung des toten Königs und von den unheimlichen Gegensätzen am Hofe des lebenden, alle bestätigend und sein Herz in den Wogen des Mitleids hinreißend. Wer die ungeheure Stärke der Ausdrücke, die sich allein auf die Mutter, die geliebte Mutter beziehen, nicht empfinden und aus diesem gewaltigsten Monologe, den Shakspere geschrieben, allen Ernstes klagende Schwäche herauslesen kann, der versteht Shakspere so wenig, wie die Königin ihren großen Sohn.

Nun — die erste Position ist genommen, aber durch die ganze Länge dieses Dramas erfordert jede Szene einen neuen Kampf; es stellt dem Künstler die denkbar schwierigste Aufgabe. Hermann der Cherusker ist schwer zu bewältigen wegen der übermenschlichen und verhaltenen Kraft der Empfindung und des Willens, welche der Dichter in diesen Charakter zu legen gewußt hat; an Hamlet, in dem die stärksten und zartesten Empfindungen vereinigt erscheinen mit scharfem Verstande und Witz und mit dem höchstkultivierten Geistesleben, reicht er nicht hinan. Wie verschiedene Töne verlangt gleich der nächste Auftritt, das Wiedersehen mit Horatio. Unsere Aufregung wird besänftigt, wenn wir sehen, wie der Arme in seinem Leide nicht allein steht und wie seine vornehme Abgeschlossenheit sich beugt und gleichsam hinschmilzt in inniger Liebe zu dem treu bewährten Freunde. Es ist, als ob ein Sonnenstrahl durch das dichte Gewölk bräche, wenn wir die beiden zusammen sehen — ein Sonnenstrahl, der schnell verschwindet; denn nun kommt die Erzählung von der Erscheinung, die wir selbst gesehen haben. Wir sehen Hamlet auffahren, zittern, starren in atemloser Spannung, wir leben die schauerliche Szene in unserer Phantasie noch einmal durch und wir fühlen

mit Hamlet, daß er das Schlimmste, was ihm das Schicksal auf Erden bestimmt hat, noch erst erfahren soll. Was wird der Geist ihm enthüllen?

Damit ist das Moment der ersten Spannung erreicht, und zwar einer so straffen Spannung, daß wir einer Zerstreuung notwendig bedürfen. Wir könnten den unmittelbaren Fortgang dieser aufregenden Ereignisse nicht ertragen. An dieser Stelle tritt nun berechtigt die Laertes-Ophelia-Episode ein, welche in der Thronsaal-Szene bereits eingeleitet ist. Laertes hat vom Könige Urlaub genommen, da es ihn unwiderstehlich nach dem Lande der feinen Lebensart, der vollendeten Reiter- und Fechterkünste, des in die besten Formen gekleideten Raufboldtums, nach Frankreich, zieht. Bevor er geht, unterrichtet er uns von einem zwischen Hamlet und seiner Schwester bestehenden Verhältnis, das wir um des armen, vereinsamten Königssohnes willen mit Freuden begrüßen. Die sittlichen Ermahnungen, welche er bei dieser Gelegenheit zum besten giebt, zeigen seine Herzensroheit auf zweifache Art: einerseits kann er dem Liebeswerben Hamlets keinen anderen Inhalt geben, als das Verlangen, Ophelia zu verführen, andererseits richtet er die Ermahnung zur Keuschheit an ein unschuldsvolles Kind, das während des ganzen Stückes nicht die geringste Neigung zur Unkeuschheit zeigt, man müßte denn die auch der reinen Liebe innewohnende Sinnlichkeit als solche bezeichnen wollen. Die sehr angemessene und treffende Antwort der jüngeren Schwester zeigt, daß ihre sittliche Harmlosigkeit mit der geistigen nicht gepaart ist.

Nun tritt Polonius auf, der kleine Mann, der in dieser Welt eine Reihe höchst wichtiger und weisheitsvoller Rollen zu spielen vermeint. Wie er den zum Aufbruche gerüsteten

Sohn sieht, wird er sich, wie Vischer es hübsch ausdrückt, seiner „Vaterrolle“ bewußt und debitiert in aller Eile ein Viertelhundert Lebensregeln, die er für solche Gelegenheit in seinem Gedächtnis bereit hält. Diese Moral-Pauke hat ihm von einigen Kritikern die seltsam günstigsten Urteile zugezogen. Tieck, der „interessante“*) Kritiker, der alles erhebt, was irgendwie im Gegensatze zu Hamlet steht, sieht in ihm einen „vornehmen Weltmann, der für den Augenblick sein innerstes Gemüt hervortreten läßt;“ nach ihm sollen denn auch die sittlichen Gemeinplätze im „edelsten, hochherzigsten Tone vorgetragen“ werden. Andere, wie Hazlitt, Kreyßig, Flir, erkennen an, daß er im großen Ganzen eine objektiv lächerliche Persönlichkeit ist; finden es aber ganz natürlich, daß ein lächerlicher Mensch unter Umständen auch einmal ernst und würdig und rührend auftreten könne. Natürlich gewiß, aber künstlerisch unmöglich darum nicht weniger: der dramatische Dichter darf, ohne unklar zu werden, auf dem engen Raume, der ihm für die Zeichnung seiner Porträts zu Gebote steht, zwei widersprechende Eigenschaften in einer Person nicht vereinigen, am wenigsten in einer Nebenfigur. Hätte Shakspere das hier gethan, so würde Rümelins Vorwurf gerechtfertigt sein, daß er sich in der Zeichnung des Polonius, eines würdigen Narren, einer groben Inkonsequenz schuldig gemacht habe. Er hat es nicht gethan.

---

*) Ich nenne ihn so, weil er Hamlet als „interessanten Jüngling“ charakterisiert hat, aber nicht im heutigen Sinne, als einen Menschen, der nicht auf den Kopf gefallen ist, etwas gelernt hat und seinen Geist und sein Wissen mit feiner Kombinationsgabe an den Mann zu bringen weiß, sondern im Sinne jener ausgestorbenen Spezies ästhetischer Theelöwen, von der er selbst ein Exemplar darstellte.

Auch diese Abschiedsworte, in denen doch niemand etwas anderes als platte Wahrheiten finden kann, fallen aus dem Grundelement des Lächerlichen nicht heraus. Die schulmeisterlich trockene Art, mit der Polonius sein Pensum herunterarbeitet, aufhört, als er nicht weiter weiß, ex abrupto schnell noch einen Segen appliziert und den Sohn dann forttreibt, kennzeichnet den Pedanten, und die Abwesenheit jeder tieferen Empfindung den gemüts- und geistesarmen Wicht, dem das Komplimentierbuch die höchste Lebensnorm verabreicht. Es ist überflüssig anzunehmen, daß Shakspere eine naive, aber immerhin ernste Sitte seiner Zeit, wie sie die Ermahnung Sir Henry Sidneys an seinen Sohn Philip, den Dichter, die Ermahnung Burleighs an seinen Sohn Robert Cecil, oder die Jakobs I an seinen Thronerben (‘*Βασιλικὸν Δῶρον*’) als bestehend erkennen lassen, habe geißeln wollen. Finden sich doch in Lylys Roman ‘Euphues. The Anatomy of Wit’, dem berüchtigten ‘glass of fashion’, aus dem der euphuistische Hofton seine Nahrung sog,[123] in Sidneys ‘Arcadia’, den zahllosen seicht-schlüpfrigen Mode-Novellen und den Masken viele solcher sentenzenreichen Stellen, in denen ebenfalls eine billige Weisheit in der gleichen antithetischen Form verzapft wird. Solche Schriften hatte Polonius eifrig studiert; er war ja Hofmann. Einen angelesenen Bilder- und Sentenzen-Reichtum zeigt auch die ebenso banale und im Grunde rohe Ermahnung zur Keuschheit, die er an Ophelia richtet.

Die folgende Szene auf der Terrasse, die Hamlet sein entsetzliches Schicksal enthüllen soll, wird eröffnet mit einem ruhigen Gespräch zwischen ihm und seinen Freunden, dessen Hauptinhalt in einer gedankenvollen Rede des Prinzen liegt. Diejenigen Kritiker, welche meinen, Shakspere habe hier zeigen

wollen, wie der Held immer und überall, auch in den aufregendsten Situationen seinen Gedanken nachhänge und in der That reflexionskrank sei, befinden sich auf falscher Fährte. Auch ein gesunder Held hätte sich hier nicht anders benehmen können, als Hamlet es thut. Anzunehmen, daß die Gedanken, die er ausspricht, sein Interesse allein in Anspruch nähmen, daß er die für die Situation natürliche Aufregung nicht empfände, wäre sinnlos. Zeigen aber darf er sie nicht. Das läßt einerseits sein selbstherrliches Bewußtsein nicht zu; andererseits kann die tiefe Wirkung, welche das Erscheinen des Geistes auf Hamlet ausübt, nur durch den Kontrast vorausgehender Ruhe zu voller künstlerischer Geltung gebracht werden;[124] und schließlich kann der Geist nicht gleichzeitig mit ihnen die Bühne betreten. Der Zwischenraum muß also notwendig durch ein äußerlich ruhiges Gespräch ausgefüllt werden. Shakspere benutzt ihn, um zwei uns bekannte Charakterzüge des Grafen Essex einzuzeichnen: seinen Widerwillen gegen das schwindelköpfige Zechen, der uns typisch wird für seine Abneigung gegen die Roheit überhaupt; und seine Fähigkeit zu ruhigem, reinem Denken, welches bedauernd bei der Erscheinung verweilt, daß ein einzelner Fehler den gesamten Menschen in den Augen der Welt hinabziehen kann.

In den Worten, die Hamlet beim Erscheinen des Geistes spricht, mache ich darauf aufmerksam, daß er von vornherein es als ungewiß hinstellt, ob die Erscheinung „ein Geist des Segens oder Fluches“ sei, ob sie „boshafte oder liebreiche Absichten“ habe. Das ist für sein späteres Verhalten von Wichtigkeit. Jedenfalls steht er ganz auf dem Standpunkte des Geisterglaubens und der kirchlichen Überzeugungen seiner Zeit.

Das Ringen mit seinen Freunden, die ihn von der Ver=

folgung des Geistes zurückhalten wollen, kann als das erste Zeichen seines todesverachtenden Mutes nicht leidenschaftlich genug dargestellt, wie der Ruf „den mach' ich zum Gespenst u. s. w." nicht wild genug ausgestoßen werden kann. Dementsprechend müssen die Worte „Mein Leben acht' ich keiner Nadel wert," die mit dem ersten Monologe so trefflich übereinstimmen und für sein späteres Verhalten so charakteristisch sind, dem Hörer in ihrer ganzen Bedeutungswucht zum Bewußtsein gebracht werden.

Die Schilderung des Geistes, d. h. des Vaters Hamlets, ist im ersten Abschnitte so ausführlich gegeben, daß wir hier nur zu resumieren brauchen: der alte König ist kein rauher Kriegesheld, sondern eine heldenhafte Persönlichkeit des nämlichen humanen Zeitalters, dem Hamlet angehört.

Bewundernswert naturgetreu ist die Darstellung der Seelen-Erschütterungen, die Hamlet im Verlaufe der Geister-Szene durchzumachen hat. Die Rede des Geistes nur mit einzelnen Ausrufen des Schmerzes und Schauders unterbrechend, sinkt er nach dessen Verschwinden unter dem Gewicht seiner Enthüllungen und der ihm auferlegten Lebensaufgabe seelisch und körperlich zusammen — mit herrlich gewählten Worten:

Halt, halt, mein Herz!
Und Sehnen, ihr, werdet nicht alt sogleich,
Fest haltet mich empor!†)

Es ist falsch — denn es zerreißt den Zusammenhang der Empfindung — wenn der Schauspieler hier die in der That unverständliche Ruhe zeigt, die Hand zu erheben und einen feierlichen Schwur zu leisten, wie ich das oft gesehen habe. Auch das Rache-Gelöbnis muß im Tone der fassungslosesten Verzweiflung, des unerträglichsten Seelenschmerzes ge-

sprochen werden. Nun aber packt ihn das Bewußtsein des grauenhaften, an dem teuren, teuren Vater begangenen Frevels, eine wahnsinnige Wut reißt ihn empor aus der knieenden Stellung — in diesem Augenblicke braucht er um die Stärke seines Herzens und seiner Sehnen wahrlich nicht besorgt zu sein — und schäumt über in Schmähungen der Mutter und des Onkels. Zügellose Schmähungen sind in gewissen Situationen der allein berechtigte, klassische Gefühlsausdruck.

Nun kommt die Stelle mit den Schreibtafeln,[125] die Hamlet hervorzieht, um sich zu notieren, daß jemand lächeln kann und doch ein Schurke sein. Sicher beabsichtigt Shakspere damit einen höchst charakteristischen Zug; es fragt sich nur, in welcher Richtung. Diese Handlung hat je nach der Auffassung der Ausleger die verschiedenartigste Deutung erfahren: dem einen zeigt sich hier der energielose Schwächling, der im Bewußtsein seiner Thatvergeßlichkeit „sich einen Knoten ins Schnupftuch macht" (Hebler); dem andern der pedantische Gelehrte, der Denkvirtuos — er, der hier vom wildesten Gefühlssturm durchtobt und kaum seiner Gedanken mächtig ist — diesem der eingefleischte Pessimist, der eine hämische Freude über die Nichtswürdigkeit der Menschen empfindet; jenem der im ersten Stadium des Irrsinns Befindliche. Die richtige Erklärung giebt Loening: wir sehen hier zum erstenmale den Ironiker Hamlet. Daß sich unbändige Wut in teuflischer Ironie Luft macht, ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung: Du bist ja sonst so wißbegierig, sagt Hamlet mit dieser Handlung zu sich selbst; nun, hier hast Du etwas, das Deine Wißbegierde für eine Zeit lang stillen wird. Oder: o du herrliches, hochgebildetes, humanes Zeitalter, hier ist etwas, das deine Humanität in ihrer ganzen Tiefe kennzeichnet. Und jetzt kritzelt

er auf die Tafel: „Lächelnder Mörder!“ — „Da stehst Du, Oheim“.[126] — Daß diese Handlung zugleich auch den Gelehrten, den Denker sehen läßt, ist richtig; denn ohne solche Qualitäten würde Hamlet an die Schreibtafel in diesem Augenblick nicht gedacht haben.

Seine Stimmung ist so fassungslos, so wahnsinnsähnlich, daß er ohne Absicht, von selbst zu seinen Freunden „tolle, wirbelige Worte“ spricht. Wenn einige umständliche Erklärer meinen, daß er den „blitzähnlichen“ Entschluß fasse, nichts von dem Gehörten den Freunden mitzuteilen und sie schon hier durch angenommenen Wahnsinn irrezuführen, so ist zu erwidern: um das furchtbare Geheimnis für sich zu behalten, dazu genügt der blindeste Instinkt; im übrigen aber weiß er in diesem Augenblick nicht, was er thut und spricht.

Auch zu der an die Freunde gerichteten Bitte um Verschwiegenheit gehört kaum eine Überlegung; sie ist ebenso selbstverständlich wie seine eigene Verschwiegenheit. Während er sie schwören läßt, weicht die fassungslose Stimmung nicht von ihm; sie treibt ihn weiter zu wirren Worten von höllischer Ironie. So sind seine Anreden an den Geist unter der Erde aufzufassen: „guter Kerl“,[127] „alter Maulwurf“, „trefflicher Schanzgräber“; sie sollen den Freunden den Glauben beibringen, daß sie es hier nur mit einem ganz harmlosen Gespenst zu thun haben, das ihm nichts Schlimmes anvertraut hat.[128] Erst gegen das Ende der Szene giebt ihm das Mitleidsgefühl mit dem Vater — „Ruh', ruh', verstörter Geist!“ — einen Teil seiner Selbstbeherrschung wieder. Aus den Schlußworten:

Die Zeit ist aus den Fugen; — Schicksalsfluch,
Der mich zur Welt, sie einzurichten, trug!†)

klingt kein Wahnwitz mehr, sie fassen den ganzen Schmerz über sein zerstörtes Leben und sein entsetzliches Zukunftslos in sich.

3. Hamlets Situation nach der Enthüllung des Geistes.

Die Göthes Ansicht folgenden und die sie verzerrenden Kritiker verlangen, daß Hamlet nach der Enthüllung des Geistes zum Könige eile und ihm das Schwert ins Herz stoße, wenn sie ihm ihre fernere Hochachtung bewahren sollen. Das wäre zunächst dramaturgisch unmöglich; denn damit würde das Stück im Beginn des zweiten Aktes zu Ende sein; es hätte dann auch ein ganz anderes Stück werden müssen, ein Schauspiel „Claudius", während Shakspere nun doch einmal eine Tragödie „Hamlet" schreiben wollte. Daß aber ein tragischer Held so handeln könnte, ist absolut ausgeschlossen. Wer so handelt, ist überhaupt kein Held, sondern ein wütendes Tier; vom Helden verlangt man Besonnenheit gerade im nachdrücklichsten, verhängnisvollsten Handeln. In dieser Beziehung ist jener Brief des Grafen Essex an seinen jungen Freund Rutland doch ein recht wertvolles Dokument, welches uns beweist, daß man auch damals schon jene aus Wut und Geistesblindheit resultierende animalische Courage — Mut ist ein zu edles Wort — von dem nobleren Impulse zu gefahrvollem Handeln, der den Helden treiben soll, sehr wohl zu unterscheiden wußte.*) Daß Shakspere, unter anderm natürlich, heldenhaften Mut gegenüber tierischer Wut ganz der Anschauung des Grafen entsprechend kennzeichnen wollte, zeigen

*) S. im vorigen Abschnitt S. 162 und besonders S. 163.

die Kontrastfiguren des Hamlet und des Laertes als unzweifelhaft. Laertes ist solch ein Mann der That, der dem Grafen so tief zu stehen scheint, und den doch mehr als ein Kritiker geradezu als Muster Hamlet gegenübergestellt hat. Nach der fahrlässigen Tötung seines Vaters erregt er einen Krawall*) und bedroht das Leben des Königs. Als dieser ihm aber mit seiner theatralischen Majestät, die Laertes für echt hält, entgegentritt und mit überlegener Ruhe ihm den Sachverhalt von Polonius' Tode auseinandersetzt — es ist schwer, Laertes nicht überlegen zu sein — thut dieser so, als wäre er das frömmste Lamm dieses guten Hirten. „Die wütendsten Menschen," sagt Essex, „werden, wenn das Feuer gekühlt ist, gewöhnlich die furchtsamsten." Und um nun über die Gattung seiner Heldenhaftigkeit auch nicht den geringsten Zweifel zu gestatten, zeigt Shakspere in einer der nächsten Szenen, wie der Empörer, der immer noch das ehrenwerte Motiv der Kindesliebe für sich hatte, sich zum Meuchelmorde überreden läßt. Ein herrliches Muster für Hamlet! Bloße Wut bewahrt eben nicht vor Thaten, welche dem besonnenen Vorausdenken und der sittlichen Überlegung unmöglich sind. Laertes begeht das Verbrechen in seiner schlimmsten Gestalt, das Hamlet in seiner am wenigsten verwerflichen nicht ausführen kann: einen Mord, — darum, und um nichts anderes handelt es sich für Hamlet.

Hätte Claudius, wie der Fengo der Sage, seinen Bruder in offenem Kampfe erschlagen, so würde Hamlet, je nach den Umständen, zwei andere Wege offen haben. Wäre er an der Herrschaft, so würde er des Schuldigen habhaft zu werden suchen,

---

*) ‚Riot' würde der Engländer sagen, und ‚Aufstand' ist zu gut dafür.

ihn vor ein ordnungsmäßiges Gericht stellen und aburteilen lassen. Da Claudius und nicht Hamlet König ist, so kann an gesetzlichen Austrag nicht gedacht werden. Wie die Sachen in Wirklichkeit liegen, ist auf dem Wege des Rechts überhaupt nichts zu erreichen, nicht einmal die Rechtfertigung Hamlets vor dem Volke, wie sie Werder haben will; denn das Beweismaterial ist so ausschließlich überirdischer Natur, daß auch das dunkelste Zeitalter ihm nicht hätte Glauben beimessen können.[129]

Der zweite Weg, wenn Claudius, wie Fengo, sich an des alten Königs Stelle gesetzt hätte, wäre der des Zweikampfes gewesen. Ob freilich jemals ein König seine durch Gewaltthat eroberte Krone auf diese Weise preisgegeben hat, weiß ich nicht. Der Hamlet der Tragödie würde gewiß mit Freuden in ehrlichem Zweikampfe den Mörder seines Vaters durchbohren; da aber niemand etwas von dem Verbrechen des Claudius weiß, so würde jeder in dem Herausforderer einen Empörer sehen, der nach der Krone strebte, und Claudius würde ihn als solchen behandeln.

Nehmen wir nun selbst das Unglaubliche an, daß trotz der Heimlichkeit des Mordes eine Möglichkeit für den Rechtsweg oder den Zweikampf sich öffnete, so würde doch nicht bloß die Bestrafung des Mörders erreicht werden, sondern zugleich die der Königin, der Mutter Hamlets. Und würde selbst ihr Ehebruch verdeckt gehalten, so würde doch ihre Verbindung mit dem verworfensten Menschen gleich nach dem Tode des edelsten Gatten als ein Schandfleck auf der Familie Hamlets sitzen bleiben. Also selbst der günstigste Fall wäre nicht ohne eine schwere Schädigung Hamlets zu denken.

Thatsächlich sind beide Wege, Rechtsverfahren und Zweikampf, ausgeschlossen, und der des Mordes bleibt allein übrig.

Daraus aber, daß Shakspere im Gegensatze zu der Sage die Ermordung des Königs heimlich geschehen läßt und das zu sühnende Verbrechen durch die vorausgehende Verführung der Königin noch kompliziert, ergiebt sich, daß er die Situation seines Helden tragisch erschweren will nach der des Essex hin und über sie hinaus. Daß dieser das Gerücht von der Ermordung seines Vaters durch Leicester und der Untreue seiner Mutter nicht bloß kannte, sondern auch über sich Macht gewinnen ließ, darauf deutet der Umstand, daß er jahrelang beiden fern, in seiner Waliser Einsamkeit lebte. Da aber niemand, und auch er nicht, einen Beweis von der Wahrheit der allgemein verbreiteten Erzählung hatte, so konnte er seinen Argwohn besiegen und in einen wahrscheinlich zurückhaltenden Verkehr mit seinem Stiefvater Leicester treten. So wie die Dinge für ihn lagen, konnte von einer Rachethat seinerseits gar nicht die Rede sein. Hätte er, wie Hamlet, allein die sichere Kenntnis von dem an seinem Vater begangenen Verbrechen gehabt, so wäre er ebenso wie dieser nach seinen uns geschichtlich bekannten ehren- und heldenhaften Eigenschaften unfähig gewesen, den Sühnemord zu begehen und die Schande seiner Mutter, seiner Familie den Blicken der ganzen Welt preiszugeben. Hamlet hat nun nicht bloß Kenntnis von dem verübten Verbrechen, sondern ihm ist die Rachethat von der ihm heiligen Person seines Vaters als Pflicht auferlegt worden.

Wie stellen sich ihm nun nach der Enthüllung des Geistes die äußeren Verhältnisse dar, und wie steht er diesen in seinem Innern gegenüber?

Diese umfassende Frage muß erledigt werden, ehe wir der eigentlichen Handlung im Sinne des Dichters folgen

können; und ohne ihre Erledigung ist die für den Kunstgehalt der Tragödie allein wichtige Frage: Warum geht Hamlet zu Grunde? nicht zu beantworten. Es ist der Fehler der meisten Beurteiler gewesen, daß sie den Untergang Hamlets einseitig entweder aus der Situation, oder aus einer einzelnen fehlerhaften Charaktereigenschaft des Helden erklärten, deren Nichtüberwindung ihn pflichtvergessen und schuldig werden ließ. Diese letztere Auffassung beruht — nebenbei bemerkt — auf dem Vorurteil, daß der tragische Held immer an einer Schuld zu Grunde gehen müsse — einem Vorurteil, das der für die Grundprinzipien der tragischen Kunst noch heute maßgebende Aristoteles nicht teilt*) und neuere Ästhetiker, wie Baumgart,**) Bellermann†) und andere, als solches gekennzeichnet haben. — Goethes Erklärung hat jene Einseitigkeit nicht; er sagt: dieser Held von solchem Gesamtcharakter muß in dieser Situation zu Grunde gehen; Hamlet ist ein herrlicher Jüngling, aber zu schwach für die Ausführung der ihm auferlegten That. Der Fehler seiner Auffassung liegt in der falschen Darstellung von Hamlets Charakter: er schreibt ihm Mangel an sinnlicher Stärke zu, eine Auffassung, die gegenüber den zahlreichen Fällen, wo Hamlet sinnliche Stärke beweist, und gegenüber der ganz unzweideutig ausgesprochenen Intention Shaksperes selbst, absolut unhaltbar ist. Das bedeutendste Werk der Hamlet-Litteratur, von Loening, faßt

---

*) Er sagt bekanntlich: „Das Mitleid verlangt einen Menschen, der unverdient leidet; die Furcht einen unseresgleichen."

**) In seiner großen, wie mir scheint, nicht genug gewürdigten „Poetik".

†) In „Schillers Dramen," dem bedeutendsten ästhetischen Werke über Schiller, das wir besitzen.

des Prinzen Charakter viel edler, größer, richtiger, rechnet aber als Ursache seiner Thatlosigkeit und seines Unterganges eine Eigenschaft heraus, die auf die anderen, großen Seiten seines Wesens nicht bloß wie jener „Gran des Schlechten“ wirkt, von dem Hamlet in der letzten Szene gesprochen hat, sondern sie eigentlich aufhebt: die Trägheit. Die Thatlosigkeit zu der alleinigen Ursache seines Unterganges zu machen, ist gleichfalls ein sehr verbreiteter Fehler; wenn sie das sein sollte, so mußte vorher nachgewiesen werden, daß Hamlet bei Vollführung des Sühne-Mordes nicht untergegangen wäre, was unmöglich ist. Die Frage nach der Ursache seiner Thatlosigkeit muß daher eine Nebenfrage bleiben. Die Kardinal-Frage ist, wie in jeder echten Schicksalstragödie, auch hier: Warum muß ein solcher Charakter einem solchen Schicksale unterliegen? oder genauer: Warum muß ein edler und bedeutender Jüngling von solcher Komposition seines Wesens in einer Situation von solcher Komposition der Umstände zu Grunde gehen?

Die Situation, kurz zusammengefaßt, ist folgende: Ein Geist in der Gestalt seines Vaters ist Hamlet erschienen, von dem niemand — auch Hamlet und seine Freunde nicht, wie sie selbst aussprechen — wissen kann, ob es ein guter, segenbringender, oder ein böser, unheilwollender ist. Der Geist hat ein furchtbares, an ihm selbst begangenes Verbrechen seines Bruders enthüllt, das wahrscheinlich durch die Untreue seiner Frau veranlaßt worden ist. Er hat Hamlet die Pflicht der Blutrache auferlegt. Diese ist auf keinem anderen Wege zu erreichen als auf dem des Mordes, der entweder kurzer Hand durch eine schnelle That vollzogen werden kann, oder nach sorgfältigen Vorbereitungen, welche die Bestrafung des Mörders und eventuell die Thronbesteigung Hamlets sichern sollen.

Auch wenn die That gelingt, ist sie doch nicht möglich, ohne die ihm nächststehende, geliebteste Person der eigenen Mutter dem Hohn und dem Tadel der Welt preiszugeben und einen Schandfleck der eigenen Familie anzuheften. Der Erfolg ist durchaus zweifelhaft, leicht kann Hamlet selbst bei der Vollführung der That das Leben verlieren. Und wenn auch der Verbrecher fällt, ist es doch unwahrscheinlich, daß dadurch dem Rechte in jedem Sinne Genüge geschieht. Wer soll Hamlet glauben, wenn er sich auf das Zeugnis des Geistes beruft, um sich als Rächer seines Vaters zu legitimieren? Man wird viel eher in ihm einen ehrgeizigen Empörer sehen, der um des Thronbesitzes willen sich nicht scheut, dem Oheime das furchtbarste Verbrechen unbewiesenermaßen schuld zu geben und die Tugend der eigenen Mutter zu besudeln. Man wird ihn nicht zum Könige wählen; und anstatt als der pflichttreue, vergeltende Sohn angesehen zu werden, wird er selbst als Verbrecher gelten und mit Schande bedeckt fliehen müssen. So furchtbar, so hoffnungslos ist die Situation, in der sich Hamlet nach dem ersten Akte befindet; und nach der Art, wie er sich in den folgenden Akten benimmt, ist es unzweifelhaft, daß er sie in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Hoffnungslosigkeit wenn nicht erkannt hat,[130] so doch empfindet. Es fragt sich, wie diese Situation sein Inneres beeinflußt.

Vielleicht ist es besser, wenn ich das Resultat, zu dem ich gelangen will, im voraus feststelle. Das Tragische der Verwickelung liegt in dem vom Dichter gewollten zwiefachen Dunkel, das den Helden umlagert und erfüllt: dem objektiven, ausweglosen Dunkel der Situation, und dem subjektiven in seiner Seele, die unter dem Druck der auf sie gelegten Schicksalslast, in dem Widerstreit der Gedanken, in dem wogenden

Kampfe der zum Teil nur halb bewußten Empfindungen vergebens nach Klarheit und Festigkeit ringt. Wir müssen uns eben klar machen, was viele der Kritiker in ihrem einseitig herabsetzenden Urteile nicht sehen, daß wir im zweiten und den folgenden Akten unseres Trauerspieles nicht einen Menschen vor uns haben, welcher die für die Lebhaftigkeit seiner inneren Kräfte erforderliche Zeit gehabt hat, sich von dem ihn niederschmetternden Schicksalsschlage zu erholen — dazu würden für einen Hamlet Jahre, nicht Monate gehören — sondern einen, der nach der ersten Betäubung des Schlages seine Wunden und Brüche sieht und zählt und eine Heilung für unmöglich hält. Wir müssen uns klar machen, daß Hamlet nicht ein vielgewandter, vielerfahrener Mann ist, dem die rauhe Reibung des Lebens die Empfindung abgestumpft hat, um ihm die Sehkraft des praktischen Verstandes zu schärfen; sondern ein Jüngling in der unberührten Frische, in der unverstümmelten Fülle seines Gemüts, der in all seiner Unerfahrenheit plötzlich und zum erstenmale sich vor eine praktische Aufgabe gestellt sieht, die dem abgeschliffensten, verstandesschärfsten Lebens-Virtuosen unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten würde. Shakspere will ja eben zeigen, daß gerade das höchstbegabte, feinstorganisierte, hoffnungsvollste Menschenwesen unter Umständen nur wenig Hoffnung hat, den Existenzkampf siegreich zu bestehen. Shakspere hat das Beispiel des Essex vor Augen gehabt, dessen Ruin am Hofe der Elisabeth trotz und wegen der Vielseitigkeit seiner Vorzüge ebenso sicher vorauszusagen war, wie ein Mensch von dem Wesen Hamlets in dieser Komplikation der Verhältnisse zu Grunde gehen muß. Wäre in ihm das Gefühl allein stark, der Geist schwach, so würde er an die Lösung des Knotens nicht denken, er würde ihn mit

jähem Streiche zerhauen; wäre sein Verstand allein scharf und sein Empfinden stumpf, so würde er dem Könige auf verdeckten Umwegen zu nahen suchen oder — das Wahrscheinlichste — die Dinge lassen wie sie sind. Die Schwierigkeit besteht für ihn darin, daß keine der beiden gleich stark entwickelten inneren Kräfte die uneingeschränkte Herrschaft der anderen duldet.

Als Hamlet aus der Betäubung, wie sie die letzte Szene des ersten Aktes schildert, erwacht, findet er auf der Oberfläche seines Bewußtseins zwei Vorstellungen: an seinem geliebten Vater ist ein grauenhaftes Verbrechen begangen worden, und: dessen Ermordung verlangt die Bestrafung des Missethäters durch ihn, den Sohn. Das sind die beiden Vorstellungen, die ihn das ganze Stück hindurch nie verlassen, aber andererseits ihn auch nicht so ausschließlich beherrschen, daß sie ihn zu rücksichtsloser That treiben. Es knüpfen und hängen sich an sie gleichsam als Blei-Gewichte andere Gedanken und Empfindungen, die bestrebt sind, jene von der Oberfläche zu dem dunklen Untergrunde des Bewußtseins hinabzuziehen. Er g l a u b t in der That, daß der in der Gestalt seines Vaters ihm erschienene Geist ein echter, nicht ein trugvolles Gespenst sei; er glaubt, daß, was dieser ihm enthüllt, wahr ist. Wenn er aber überhaupt dem Gespensterglauben huldigt, so muß er auch an unheilbrütende Dämonen glauben; und eine Sicherheit, daß dieser Geist kein solcher ist, hat er nicht, wenigstens nicht vor der Selbstentlarvung des Claudius. Wie, wenn sein Oheim nun n i c h t des Mordes schuldig wäre, und e r, Hamlet, zum Mörder würde? Dieses Mißtrauen, und wenn es noch so schwach sich geltend macht — er spricht es jedoch dreimal, in der Anrede an den Geist, im Monolog des zweiten

Aktes und im Gespräche mit Horatio vor Beginn des Schauspiels aus — muß ihn jedenfalls allein schon vor raschzufahrender That zurückhalten.[131]

Die Strafe muß dem Mörder werden, und zwar durch ihn; aber vergessen dürfen wir nicht, daß Hamlet ein Renaissance-Mensch ist und daß unter den humanen Anschauungen dieser Zeit die Rache-Regung nicht in der zwingenden Stärke bestehen kann, wie in einem barbarischen Zeitalter, das in der Blutrache eine unverbrüchliche Pflicht sieht. Die Blutrache wurde vor dreihundert Jahren in den Kulturländern oft genug ausgeübt; daß es in den meisten Fällen jedoch nicht geschah, daran können wir nicht zweifeln, da sich der Rächer selbst einer Kapitalstrafe aussetzte, wenn die Rachethat nicht heimlich ausgeführt wurde. Schon unter diesem Gesichtspunkte ist die Annahme unhaltbar, daß Shakspere seinem Helden mit der Nichterfüllung der Rachepflicht eine Schuld habe aufladen wollen, an der er zu Grunde gehen müsse.

Denkt Hamlet denn gar nicht an die Ausführung der Rachepflicht? — Mehrere Forscher behaupten das. Wie aber soll das möglich sein? Hamlet denkt mit kurzen Unterbrechungen das ganze Stück hindurch an die ihm auferlegte Rache, sein ganzes Handeln steht unter dem Einfluß dieser Rache-Vorstellung, und die Vorstellung der Rachethat sollte ihm ganz fernliegen? Er soll den Mord denken, ohne die Art des Ermordens mitzudenken? Freilich spricht er wenig von der Ausführung der That; einmal aber, nach der Entlarvung des Königs, thut er es doch: in seinem Monolog in der Kapelle nennt er die Umstände, unter denen er die Ermordung des Claudius vornehmen möchte, und schließt seine Erwägung mit den Worten:

Dann wirf ihn nieder so, daß nach dem Himmel
Seine Fersen stoßen. †)

An eine Art der Ausführung des Mordes denkt er bestimmt nicht: an die langer Hand vorbereitete und durch eine kräftige Volkserhebung gestützte. Daß er von einer solchen niemals spricht, würde an sich wenig beweisen; thatsächlich aber sehen wir nichts von einer planvollen Vorbereitung das ganze Stück hindurch. Weshalb denkt er gerade an den Weg nicht, der zwar lang, aber weniger gefährlich ist und ihm die vorteilhaftesten Chancen für die Zukunft bietet? — Aus zwei Ursachen. Er ist unfähig, eine weitausschauende Intrigue zur Niederwerfung des Claudius und seiner eigenen Erhebung an- und fortzuspinnen in seiner gegenwärtigen stürmischen Gemütsverfassung, die kühles Überlegen, feines Berechnen und planvolles Handeln ausschließt; und er ist unfähig dazu auch durch seine Natur, die, in ihrer frischen Unverdorbenheit allem hinterhältigen Thun, allem Ränkeschmieden abgeneigt, die Falschheit und die Schlechtigkeit in offenem Kampfe vernichten, aber nicht überbieten kann. Ob er in reiferem Alter diese jugendlich einseitige Richtung beibehalten haben würde, ist sehr zweifelhaft; sein scharfer Verstand müßte ihm ja gezeigt haben, daß Bosheit am besten mit ihren eigenen Waffen, mit List und Verschlagenheit, besiegt wird, und wenn er selbst zu einer solchen Art des Kampfes unfähig gewesen wäre, so hätte er sich vielleicht einen Walsingham gehalten. Man denke sich den Helden des „Hamlet“, wie er dem Mörder seines Vaters gegenüber, um seinen Argwohn einzulullen, den ergebenen, willfährigen Sohn spielt, wie er die gegen seinen Vater so lieblose Mutter, um sie zur unbewußten Helfershelferin zu machen, mit Liebesbeweisen überhäuft, und wie er dann andererseits den Haß

gegen Claudius in die Seele seiner näheren und ferneren Freunde träufelt und sie allmählich zu einem großen, geheimen Bunde vereinigt — es ist eine unmögliche Vorstellung. Dieser Held würde intriguiert haben wie Essex, indem er den König vor wahren und falschen Freunden mit Schmähungen überhäufte; sich verschworen haben wie er, indem er offenkundig unter den Augen des mächtigen Feindes Anhänger sammelte, und schließlich, wie er, unvorbereitet und in blinder Hast losgeschlagen haben. Hamlet ist unfähig, den sicheren und vorteilhafteren Weg zu wählen aus einer edlen Charakter-Eigenschaft: aus Ehrlichkeit.

Es bleibt nur der andere übrig, von dem er in den oben citierten Worten spricht: der des schnellen, plötzlichen Mordes. Aber dem Morde klebt in dem sittlich geläuterten Bewußtsein eines humanen Zeitalters, das die Blutrache nicht mehr als heilige Verpflichtung anerkennt, etwas Heimtückisches, Feiges an, insofern er die Ahnungslosigkeit und Wehrlosigkeit des Opfers voraussetzt. Dieses Bewußtsein muß, auch wenn es der leidenschaftliche Haß nicht zur Äußerung kommen läßt, notwendig auf dem Grunde der Seele eines so vollkommenen Kindes seiner Zeit schlummern und ihm ein unerklärtes, aber unwiderstehliches Hindernis bei der Ausführung der schlimmen Absicht sein.[132] Der Anblick des Mordes muß in solcher Zeit auf jeden Uneingeweihten den Eindruck der Rechtsverletzung, des Frevels hervorbringen. Und wenn er es sich auch nicht gesteht, einem Manne wie Hamlet muß es tiefinnerlich zuwider sein, vor der Welt im Lichte eines gewaltthätigen, gesetzlosen Frevlers dazustehen; es muß sein heißer Wunsch sein, die furchtbare That, wenn er sie ausführt, als gerecht von den Guten anerkannt zu sehen.[133]

Dagegen wird nun von vielen, am nachdrücklichsten von Loening, eingewendet, daß von Humanitäts- und Rechtsbedenken aus den Reden Hamlets nichts zu entnehmen sei. Das ist die Geschichte vom Splitter und dem Balken. Will Loening uns etwa eine Stelle in Hamlets oder anderer Reden weisen, aus der hervorgeht, daß dieser unthätig ist aus angeborener Trägheit? Von diesem Motiv seines Nichthandelns ist in dem ganzen Stücke kein Sterbenswörtchen zu finden; es steht außerdem mit allen edlen Eigenschaften, die Loening Hamlet zuerkennt, in direktem Widerspruch. Ein fauler Held ist eine contradictio in adjecto. Hamlet sagt uns, wie bereits festgestellt, niemals, was er denkt. Die Klarheit Wallensteinscher Monologe, in denen der Held seine Absichten und Pläne, seine Bedenken und streitenden Empfindungen ausführlich auseinandersetzt, gewährt Shakspere niemals dem Leser, und verfährt darin sicher dramatisch gesetzmäßiger als Schiller. Hamlets Monologe unterrichten uns nur über seine Gefühle und Stimmungen, sind, so zu sagen, artikulierte Interjektionen. Die Motive seines Thuns oder Nichtthuns müssen wir also erst entwickeln aus seinem Gesamtwesen und -verhalten, wie es der Dichter darstellt. Und da wir hier unzweifelhaft einen der edelsten Menschen vor uns haben, so werden die Motive, welche sein Nichthandeln erklären sollen, notwendig edle sein müssen.

Daß Hamlet von Natur keine Initiative zu einer folgenschweren That oder Angst vor einer solchen um seines Lebens willen haben könnte, ist absolut ausgeschlossen. Diese beiden Annahmen sind Versündigungen der älteren und mittleren Hamlet-Kritik an der großen Konzeption Shaksperes, die von der neuesten fast übereinstimmend als solche gekennzeichnet sind. [134] Dagegen

erweckt ihm der mögliche, der wahrscheinliche Ausgang der That, den er freilich ebenso wenig klar ausdenkt wie die Ausführung, ein instinktiv unheimliches Gefühl: wird dem Morde des Königs die Herstellung des Rechtes folgen? wird das Unrecht nicht, gekräftigt durch die Rachethat, weiter leben?

Der Gedanke an die That und ihren Ausgang ist unzertrennlich von dem Gedanken an die Mutter, die er selbst aufs innigste liebt und deren Schonung der Geist ihm besonders ans Herz gelegt hat. Hamlet spricht ebenfalls niemals aus, daß das schwerste Hindernis für ihn die Mutter ist, über deren Person er zur That hinwegschreiten muß. Aber sie ist nun einmal beteiligt an dem Verbrechen und muß von der Sühne mitgetroffen werden; und wie unerträglich ihm dieser Gedanke ist, beweisen der Monolog des ersten Aktes und die große Kloset=Szene des dritten, wo aus der ungeheuren Leidenschaft des Zornes und Schmerzes die Tiefe seiner Liebe zu ihr spricht. Es ist demnach unzweifelhaft, trotzdem Hamlet es nicht ausspricht, daß die Rücksicht auf die Mutter mit der Liebe zum Vater in Zwiespalt tritt und der wichtigste Dämpfer für sein Rache=Verlangen wird.[135]

Und nun die andere Erwägung, daß, solange von ihm nichts gesagt und nichts gethan wird, das Geschehene, wenn es geschehen, ungeschehen, die äußere Harmonie des Lebens, die Ordnung im Staate ungestört, und Schmach seiner Familie erspart bleibt. Nur ein unüberlegtes Wort, nur eine vorschnelle Handlung, und der Stein ist ins Rollen gebracht, die Macht der Kausalität entfesselt, und das Unheil nimmt seinen launenhaft dunklen Lauf. Und das alles vielleicht — vielleicht! — um ein Nichts — um das Hohngelächter eines bösen Geistes.

Dazu kommt die tiefe Zerrüttung seiner inneren Kräfte durch die Enttäuschung, welche seine idealistischen Illusionen erfahren haben, und die von ihr erzeugte pessimistische Seelen-Depression, die ihm die Freude an der Gegenwart, die Hoffnung auf die Zukunft und damit den stärksten Impuls zur That nimmt und ihm das Leben selbst auf dem Throne in dieser Umgebung, die Herrschaft über so erkannte Menschen unsäglich leer und wertlos erscheinen läßt.[136]

Es handelt sich jetzt darum, nachzuweisen, wie die weiteren Handlungen Hamlets mit einem solchen und in der Weise von der Situation beeinflußten Wesen in Einklang zu bringen sind.

4. Aufsteigende Handlung.

Es ist interessant zu beobachten, wie Shakspere auch in der an Wahnsinn grenzenden Gemüts-Aufregung, welche die Enthüllung des Verbrechens in Hamlet hervorbringt, seinen starken Geist instinktiv und richtig weiter arbeiten läßt. Als seine Freunde erscheinen, ist der Entschluß über das zunächst einzuhaltende Verfahren gefaßt. Er teilt ihnen mit, daß er sich wahnsinnig stellen wird.[137] — Warum?

Daß der Hamlet der Sage sich ebenfalls wahnsinnig stellt, ist kein Grund, oder ein dichterisch hinfälliger. Shakspere motiviert feiner als die Quelle, indem er den Entschluß aus einer Stimmung hervorgehen läßt, die vom Wahnsinn nicht weit entfernt ist. Daß Hamlet, anstatt zu handeln, sich — in dieser Stimmung und Situation! — an der Schauspielerei zu ergötzen vorziehe, ist eine närrische Annahme, da sie Hamlet zum Narren macht. — Warum er, dem Handeln

abgeneigt, durch das Wahnsinnig-Thun einen Ausweg suchen und den Schein des Handelns erwecken sollte — vor wem? vor sich? — ist mir absolut unverständlich. Dagegen hat das zweite Motiv, das Loening anführt, etwas für sich: er will dem Könige ungefährdet die Wahrheit sagen. Nur möchte ich das ungefährdet gestrichen sehen, weil Hamlet in seiner tiefen Lebensunlust an Gefahren wirklich sehr wenig denkt. Er will die Wahrheit sagen, dem Könige aber nicht allein, seinem Hofgeschmeiß auch, und selbst der Mutter. Und da diese sonst an ganz etwas anderes bei Hamlet gewöhnt sind, als an versteckte Satire, offenen Hohn und Grobheit, so werden sie ihn schon darum für wahnsinnig halten. Das ist also ein sehr gutes Mittel zum Zweck des Wahnsinnig-Erscheinens, kann aber nicht Hauptzweck sein und am allerwenigsten in der Situation Hamlets als solcher gedacht werden.

Der wahre Grund ist, daß seine Natur, wie die Welt außer ihm, aus den Fugen geraten ist; daß er nicht mehr das Wesen ist, das er bisher war; daß er fortan außer stande sein wird, seine starken, tobenden Empfindungen mit der vornehmen Ruhe seiner früheren Persönlichkeit zu maskieren. Wenn er aber nicht ganz sein kann, was er jetzt wirklich ist, so möchte er doch möglichst wenig sich von seinem wahren Zustande entfernen. Seinen Zorn und seinen Schmerz kann er austoben lassen; er darf nur ihre Ursache und ihre Gegenstände nicht verraten und den Neugierigen anscheinend sinnlose Reden zum besten geben. Das ist sein Wahnsinn; in diesem scheinbaren Wahnsinn führt ihn der Dichter uns in der Closet-Szene vor, und so schildert ihn die Königin:

So tobt in ihm der Anfall eine Weile,
Alsdann geduldig wie das Taubenweibchen,

Wenn sie ihr goldig Pärchen ausgebrütet,
Sitzt er versenkt in Schweigen.

Diese sehr geringe, wie Wahnsinn erscheinende Verstellung hat also ihre Ursache in der Unfähigkeit zur Verstellung, in der Ehrlichkeit Hamlets, und ist praktisch, in Ansehung der zu erfüllenden Rache-Pflicht, der verhängnisvollste Fehler, den er begehen kann. Wenn er sein Ziel erreichen wollte, so war die erste Vorbedingung, daß er vor dem Könige und dem Hofe harmlos und unbefangen, wie immer, erschien, als ob nichts passiert wäre. Seine plötzliche Umwandelung erweckt den Verdacht, entfesselt die Meute und giebt ihn der Verfolgung preis. Er kann aber seiner Natur nach nicht anders, er muß diesen Fehler begehen, weil er zur Heuchelei überhaupt nicht und am wenigsten in dieser Gemütsverfassung geschickt ist.

Im zweiten Akte erscheint Hamlet nicht mehr in dem anfänglichen akuten Zustande seiner Gemüts-Zerrüttung, welche so großes Aufsehen bei Hofe erregt hat. Nur zu Zeiten, wenn ihm das Entsetzliche seiner Lage zu vollem Bewußtsein gebracht wird, verfällt er in Leidenschaft. So ist die Szene, welche Ophelia berichtet, als der Abschluß eines einsamen Schweifens zu betrachten, auf dem er unter schweren Herzenskämpfen zu dem Entschluß gekommen ist, die eine Blume, die in seinem von Unkraut überwucherten Garten noch blühte, mit den Wurzeln auszureißen. Der muß selbst wenig tiefere Empfindung besitzen, der in dieser schon, wenn erzählt, aufs tiefste erschütternden, stummen Szene ein für irgend einen Zweck berechnetes Spiel sehen kann. Es ist der wortlose, ewige Abschied von seiner Liebe.

Die erste Szene des zweiten Aktes — übrigens ein

Meisterwerk der Charakteristik — zeigt uns, wie es mit der Sittlichkeit des Moralpredigers Polonius bestellt ist: „trinken, fluchen, raufen, huren“ sind ihm „ausgelassene, tolle und gewöhnliche Fehler, die allbekannten Begleiter der Jugend und Freiheit“, die seinem Sohne keine Unehre machen können. Ich muß bekennen, daß diese Szene, in der Polonius Reynaldo seinen „sicheren Kniff“ enthüllt und seine Selbst-Charakteristik in den Worten giebt:

> So finden weise Leut' von weitem Blick,
> Wie wir, mit Schlauheit, auf gewund'nen Wegen,
> Durch indirekt Verfahr'n die Wahrheit aus.†)

mich auf den Gedanken gebracht hat, daß diese Figur möglicherweise als ein Karikaturbild des Walsingham beabsichtigt war.

Der Bericht Ophelias von Hamlets Erscheinen in ihrem Zimmer erregt in Polonius kein anderes Gefühl als Freude; er glaubt, eine feine Entdeckung gemacht zu haben, die seiner bekannten Weisheit bei dem Könige einen neuen Triumph bereiten soll: Hamlet ist toll aus Liebe. Er läßt sich ein Zeugnis für seine Behauptung geben, einen Brief Hamlets an Ophelia aus jener Zeit, wo diese den Verkehr noch nicht abgebrochen hatte, und eilt, von seiner Illusion beschwingt, zum Hofe.

An die Unterredung des Polonius mit den Majestäten schließt sich das erste Auftreten Hamlets nach dem Erscheinen des Geistes. Wir sehen ihn ruhig und gefaßt; und es wäre allerdings die höchste dramaturgische Ungeschicklichkeit, die innere Aufregung dauernd durch äußerlich stürmisches Wesen zu markieren.[138] Allerdings bedarf es häufig nur eines unscheinbaren Anlasses, um den verborgenen Kampf der Gefühle sichtbar ausbrechen zu lassen. Der Wahnsinn Hamlets zeigt

sich in dem Gespräche mit Polonius, wie auch später, als Ironie, Satire und derbe Grobheit. Seine Satire ist eine verdeckte, nicht ohne weiteres verständliche und jedenfalls nicht immer verständlich für diejenigen, auf die sie gemünzt ist. So beschränkte und eingebildete Leute, wie Polonius, halten dann gerne das ihnen Unverständliche für verrückt.

Auch ein immerfort satirischer und ironischer Held wäre unerträglich; und so zeigt sich denn Hamlet eigentlich selten in seinem verstellten Wahnsinn, und nur solchen Personen gegenüber, vor deren Neugier er sich sichern will.

Höchst interessant in dieser Beziehung und nebenbei beweisend für die scharfe Menschenkenntnis Hamlets ist der Beginn des Gespräches mit Rosenkranz und Güldenstern. Hamlet begrüßt seine Jugendgespielen mit derselben unbefangenen Herzlichkeit, wie im ersten Akte Horatio und seine Genossen. Aber ein Blick auf ihre unterthänigst gebeugte Haltung und den hinterhältig scheuen Ausdruck ihrer Mienen genügt ihm zu erkennen, welche Sorte von Menschen er vor sich hat, nicht mehr selbstbewußte Wesen, sondern Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge in der Hand eines Mächtigeren als er. Und sofort ändert er den Ton seiner Rede. Nachdem er sie in einer geistreich-witzigen Plänkelei matt gehetzt, zieht er ihnen rücksichtslos ihr Geheimnis aus der Seele und zeigt ihnen das Abbild ihrer Kleinheit direkt, und indirekt in der Schilderung der Herrlichkeit und Großartigkeit eines wahren Menschenwesens.

Die berühmte elegische Rede, in der das letztere geschieht — „Ich habe in der jüngsten Zeit all meinen Frohsinn verloren . . .“ — ist zugleich kennzeichnend für die Natur seines Pessimismus. Es heißt darin:

Dieser schöne Bau, die Erde, erscheint mir ein kahles Vorgebirge . . . . Dieser herrliche Baldachin, die Luft, dieses schön gewölbte Firmament, dieses majestätische, mit goldenem Feuer durchwirkte Dach kommt mir nicht anders vor als wie ein fauler, verpesteter Zusammenfluß von Dünsten . . . . Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! u. s. w. Und doch, was gilt mir diese Quintessenz vom Staube!

Das heißt: das Universum ist schön, der Mensch ist ein Meisterwerk. Leider nur habe ich Armer meine alte Freude an Natur und Menschheit eingebüßt. Die Berechtigung der Trauer um verlorenes Lebensglück muß jeder anerkennen; und wenn Hamlet unter dem Druck dieser Empfindung und in seiner schaudervollen Situation hoffnungslos in die Zukunft blickt, so ist das eine natürliche pessimistische Stimmung, weiter nichts. Wer trotz des Vorhandenseins dieser Rede Hamlet einen prinzipiellen, hämischen, verbissenen Pessimisten nennen kann, der hat sie entweder nicht beachtet oder nicht verstanden.

Hamlet äußert in seinem ersten Auftreten nach der Erscheinung des Geistes — zwei Monate danach[139] — nichts von einem Plane, und er hat keinen. Es ist eine subjektive und objektive Unmöglichkeit für ihn gewesen, einen zu fassen. Als frommer Mensch hat er sicher sein Vertrauen auf Gott gesetzt und wartet ab, auf welchem Wege die Vorsehung ihn zur Bestrafung des Mörders führen wird. Es scheint mir keineswegs eine zufällige, nichtssagende Redensart zu sein, wenn er am Schlusse des ersten Aktes seinen Freunden erklärt, er wolle beten gehen. Und von seinem Glauben an die Vorsehung sprechen zwei Stellen im fünften Akte: „Es ist eine Gottheit, die unseren Plänen die Gestalt giebt, wie wir sie

auch ins Rohe arbeiten mögen" — und: „Es waltet eine besondere Vorsehung auch über dem Fall eines Sperlings."

Jedenfalls sieht er erwartungsvoll der Entwickelung der Verhältnisse entgegen und ergreift die erste Gelegenheit zum Handeln, die sich ihm bietet. Einen solchen Entschluß sehe ich in den ersten Worten, die er auf die Ankündigung der Schauspieler spricht: „Wer den König spielt, soll willkommen sein," d. h. er, der die Rolle seines Vaters spielen soll, vor allen andern. Ich glaube, daß schon hier ihm der Gedanke an das ein ähnliches Verbrechen behandelnde Stück, „Die Ermordung des Gonzago," [140] wie ein Blitz durch den Kopf fährt. Als er die Schauspieler entläßt, behält er den Direktor zurück und fragt ihn, ob sie das genannte Stück spielen könnten. Auf die bejahende Antwort bittet er ihn, 12—16 Verse von ihm selbst einzufügen — wahrscheinlich sind darunter die Worte der Königin, in denen sie die Frau eine Verräterin ihres ersten Gatten nennt, die einen zweiten heiratet:

Des ersten Mörd'rin nur nimmt einen zweiten Mann†)

und die des Verräters Lucianus, bevor er das Gift in das Ohr des schlafenden Königs träufelt. Dieser letztere Vorgang geht selbstverständlich von Hamlet aus. Aus dem der Szene folgenden Monologe erfahren wir dann den Zweck der ganzen Veranstaltung: das Gewissen des Königs soll durch das Schauspiel geprüft werden. [141]

Daß die Stelle aus einem älteren Drama, die Hamlet sich vordeklamieren läßt, die klassische Richtung seines Geschmackes kennzeichnet, ist bereits früher festgestellt worden. Sein vorausgehendes Gespräch mit seinen beiden streberischen Freunden und das Benehmen den Schauspielern gegenüber zeigt seine Vorliebe für die Schauspielkunst.

Den Schluß des Aktes bildet ein sehr wichtiger Monolog, welcher mehr als alles andere die Hamlet-Karikaturen, die sich auf die Goethesche Auffassung gründeten, ins Leben gerufen hat. Nachdem Hamlet Zeuge der Erregung des Schauspielers über ein bloß eingebildetes Etwas gewesen, macht er sich Vorwürfe, daß ein wirklich verübtes Verbrechen, das ihn so nahe betrifft, so wenig Eindruck auf ihn mache, ihn nicht zur Rachethat ansporne. Nun, sagten jene Tieck, Börne und Genossen, hier zeigt sich ja ganz deutlich, daß ihm die Kraft zur That fehlt; nennt er sich selbst einen Feigling, wer will ihn für besser halten? — Die Worte lauten:

Und ich —
Wie Hans der Träumer, ein mattherz'ger Wicht,
Schleich' ich umher, fremd meiner eig'nen Sache,
Und kann nichts sagen, nichts für einen König,
An dessen Eigentum und teurem Leben
Verdammter Raub geschah. Bin ich ein Feigling?
Wer nennt mich Lump? Wer schlägt mich über'n Schädel?[142]
Rauft mir den Bart und wirft ihn mir ins Antlitz?
Zwickt mir die Nase? stößt mein Wort als Lüg'
Mir in den Schlund zurück? Wer thut mir das?
O, Himmel, das auch nähm' ich hin! Gewiß,†)
Ein Taubenherz hab' ich, mir fehlt's an Galle,
Die mir den Druck verbittert; sonst hätt' ich längst
Des Himmels Gei'r gemästet mit dem Aas
Des Sklaven.

Zunächst ist die von so vielen abgeleitete Folgerung, daß Hamlet, wenn er sich selbst einen Feigling nennt, auch wohl einer sein wird, sehr naiv. Das Gegenteil ist richtig: ein wirklicher Feigling wird sich nicht Feigling schimpfen. Außerdem kann Hamlet kein Feigling sein, weil er fortgesetzt Beweise der größten Tapferkeit giebt.[143] Und Shakspere kann

nicht die Absicht gehabt haben, einen Feigling zu zeichnen, erstens weil er dann mit der Charakteristik, die er durch Opheliens und des Fortinbras Mund von Hamlet giebt, sich selbst widersprochen haben würde, zweitens weil er zu viel Kunstverstand hatte, um einen Feigling zum Helden einer Tragödie zu machen.

Hamlet sagt: „Wie kommt es, daß ich noch immer nichts gethan habe, meinen Vater zu rächen? — Bin ich denn ein Feigling? — Nun, dann wird wohl nächstens einer kommen, der mich Lump nennt, mich über'n Schädel schlägt, mir den Bart rauft und mich Lügner schimpft; und auch das werde ich mir gefallen lassen! — Denn es kann wohl nicht anders sein: ich habe ein Taubenherz und keine Galle!" — Aus dieser Fassung schon mit ihren Frage- und Ausrufzeichen ergiebt sich als selbstverständlich, daß Hamlet sich hier nicht im Ernste einen Feigling, Lumpen, Lügner nennt; sondern daß er in leidenschaftlicher, zur Uebertreibung geneigter Stimmung sich selbst beschimpft, um sich selbst zur That aufzureizen. — Wenn jemand nach einem fatalen faux pas „Du Narr!" zu sich sagt, so meint er ganz sicher nicht, daß er immer und durch und durch ein Narr sei; der Sinn ist vielmehr: „Du bist doch sonst nicht so dumm, und hast Dich hier wie ein rechter Narr benommen." So heißen auch die Worte Hamlets nur: „Du bist doch sonst kein Feigling, kein Lump; und in diesem Falle benimmst Du Dich so, als wärest Du einer?"

Es ist zur Erledigung der hier vorliegenden Fragen zweckmäßig, den Monolog des vierten Aktes nach Hamlets Zusammentreffen mit dem Heere des Fortinbras vorwegzunehmen. Hier heißt es ganz ähnlich:

Sei es nun
Viehisch Vergessen, sei es feiger Skrupel,
Der allzu ängstlich an den Ausgang denkt —
Ein Denken, das, zerlegt, ein Viertel Weisheit,
Drei Viertel Feigheit in sich hat —, ich weiß nicht,
Warum ich leb' und sag': „Dies ist zu thun",
Da ich Grund, Willen, Kraft und Mittel hab'
Zur That.

Auch hier sind beide Vorwürfe, die Hamlet sich macht: „viehisches Vergessen und feiger Skrupel, der allzu genau den Ausgang bedenkt," ungerechtfertigt. Gerade das unabläßige Denken an die Greuelthat in seiner Familie hat ihn zu einem anderen Menschen gemacht, als er war; und allzu ängstliches Bedenken des Ausganges wäre Feigheit; Hamlet zeigt jedoch in allen einschlägigen Situationen jene Unbesorgtheit um sein persönliches Ergehen, die ein wesentliches Element des Heldentums ist.

Beide Monologe haben also folgenden faktischen Inhalt: erstens macht Hamlet sich wegen seiner Thatenlosigkeit selbst Vorwürfe, zweitens sucht er sich über den Grund derselben klar zu werden und fragt sich — mehr thut er nicht — im ersten Monologe, ob er etwa ein Feigling sei; im zweiten hält er es für möglich, daß entweder Feigheit oder viehisches Vergessen, das heißt hier, Mangel an Pietät, Gefühlsflachheit, ihn von der Rachethat zurückhalte. Da beides falsche Hypothesen sind, so ergiebt sich als drittes Faktum aus diesen Monologen, daß Hamlet sich über die Gründe seiner Unthätigkeit unklar ist. Da wir nun ein unedles Motiv nicht annehmen dürfen, ohne uns mit der unzweideutig ausgesprochenen Intention Shakspeares in offenen Widerspruch zu setzen, so sehe ich keine andere Möglichkeit, diese Frage, die

— ich betone das wiederum — nicht die Hauptfrage ist, zu lösen, als durch die natürliche Seelenverfassung eines allseitig reich begabten Jünglings, der, unerfahren in der Thaten-Praxis, wie er ist, plötzlich in die grauenvollste Situation versetzt wird, deren Lösung er nur in einer That von unabsehbar verhängnisvollen Folgen erblickt. Auf der Oberfläche seines Bewußtseins liegt der stets nagende Gedanken an das an seinem Vater begangene und ungesühnte Verbrechen neben dem Verlangen, die Sühne zu vollziehen. Zurückgehalten vom Vollzuge wird er durch eine Reihe von dunklen Seelenregungen, die von dem aufgewühlten und verwirrten Untergrunde des Bewußtseins niemals klar erkennbar an die Oberfläche steigen, als da sind — wie oben entwickelt — der Gedanke an die Schande seiner Mutter, seiner Familie, der humane Widerwillen gegen die ihm auferlegte Mordpflicht, der Wunsch des gesitteten, rechtliebenden Menschen, vor den Augen der Welt nicht als Gewalt übender Frevler zu erscheinen; die Aussichtslosigkeit seines Sühne-Versuches sowohl hinsichtlich seiner Ausführung wie seiner Folgen, die Unmöglichkeit, nur von ihm gehörte Worte eines nur von ihm und seinen intimsten Freunden gesehenen Geistes als Zeugnis für sich zu verwenden und — bis zur Schauspiel-Szene — auch der Zweifel, ob nicht ein böser Geist ihn in Versuchung führen wolle.

Diejenigen, welche der sonderbaren Meinung sind, daß Shakspere durch die geistige Ungesundheit (Reflexions-Krankheit) oder gar die Feigheit des Helden habe t r a g i s c h e s Mitleid erwecken wollen, legen hervorragendes Gewicht auf die Worte:

Da ich Grund, Willen, K r a f t und M i t t e l hab'.

Dem gegenüber genügt es, einfach festzustellen, daß das Drama keine andere Kraft Hamlets als seinen Mut, seine Todesverachtung und kein anderes Mittel als seine Geübtheit im Gebrauche der Waffen zeigt.[144]

Zwei Versuche des Königs, der höchst verdächtigen Veränderung in Hamlets Wesen auf den Grund zu kommen, sind im zweiten Akte fehlgeschlagen. Der Narr Polonius und selbst die Streber Rosenkranz und Güldenstern kehren trotz ihres heißen Bemühens, sich die höchst wünschenswerte Gunst des Königs zu erwerben, unverrichteter Sache zurück. Im dritten Akt wird nun der dritte Versuch angestellt, zu dem sich Ophelia mit einer Harmlosigkeit gebrauchen läßt, die nur entschuldigt werden kann durch ihr natürliches Verlangen, Hamlet wiederzusehen und ihm etwas von der Liebe zu zeigen, welche sie ihm in den Augen der Welt entziehen muß. Der König und Polonius stellen sich auf die Lauer, um zu erfahren, ob unglückliche Liebe Hamlet so weit gebracht habe.

Während Ophelia in einem Gebetbuch liest, tritt Hamlet, in sich versunken, ein. Dawison erschien heftig gestikulierend am Ausgange einer Kulisse und schritt so bis an die Rampe vor. Dadurch erregte der folgende Monolog „Sein oder Nichtsein" den Eindruck, als ob der Held durch die Frage, ob er sich das Leben nehmen solle oder nicht, in die tiefste Aufregung versetzt wäre. Der Inhalt des Monologs giebt indessen keine Veranlassung zu einer solchen Annahme.[145] Ebenso wenig ist, wie Hebler und andere glauben, hier ein Zusammenhang mit der Rache-Aufgabe zu entdecken und in seiner Furcht vor dem Jenseits der Grund für seine Unthätigkeit zu suchen. Ebenso wie Hamlet bei der Aufzählung der Leiden, welche das Leben schwer erträglich machen, sicher

nicht von seinen Leiden, sondern von denen der gesamten Menschheit spricht, so ist bei den „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ auch nicht an Hamlets Rache-Unternehmen zu denken; sonst hätte Shakspere diesem allumfassenden Ausdruck sicher einen spezialisierenden hinzugefügt.

Daß Hamlets Lebensekel ihm den Gedanken an den Selbstmord nahe legt, ist natürlich (vergl. den Beginn des ersten Monologes). Hier nun fragt er sich mit der Ruhe, die er in seiner Situation überhaupt haben kann, und mit tiefem Ernste nach dem Grunde der rätselhaften Erscheinung, daß die Menschen (er mit eingeschlossen) sich auch in dem größten Unglück nur so selten das Leben nehmen, und findet ihn in der Feigheit. — Das ist natürlich Wasser auf die Mühle einer gewissen Richtung gewesen, die aber auch aus diesen Worten nur unüberlegte Schlüsse gezogen hat. Hamlet spricht nämlich von derjenigen Feigheit, die jene meinen, durchaus nicht: nicht von einer solchen, die ihn von der Vollziehung der Rache zurückhalten könnte; auch nicht von einer solchen, welche den vom Selbstmorde unzertrennlichen starken Entschluß und dessen gewaltsame Ausführung ihm unmöglich machen könnte. „Sein Leben achtet er keiner Nadel wert,“ das zeigt er wiederholt, und gerade hier stellt er sich den Übergang vom Leben zum Tode, der durch einen einfachen Pfriem zu bewirken sei, als leicht vor. Seine Furcht erstreckt sich nur auf den Zustand nach dem Tode, den er als einen Traum im Todesschlafe auffaßt; es ist die Furcht, die jeder an ein Jenseits Glaubende haben muß und hat. Und daß Hamlet, wie Shakspere, auf dem Standpunkt der christlichen Glaubenslehre steht — Hamlet ist sogar in seinem Glauben an die Qualen des Fegefeuers Katholik — kann nicht zweifel-

haft sein. Zu diesem gläubigen Standpunkte paßt auch vortrefflich die Stelle im ersten Monologe, wo er den Gedanken des Selbstmordes im Hinblick auf das göttliche Verbot von sich weist. Denn daß die Nichtachtung des göttlichen Verbotes den Zustand nach dem Tode nicht verbessern wird, ist für den Gläubigen selbstverständlich. Die Schlußworte des Monologes: „Nymphe, in Deine Gebete schließ' all meine Sünden ein" — sind nicht nur in vollkommenstem innerem Zusammenhange mit der vorausgehenden Betrachtung, sondern geradezu beweisend für Hamlets gläubigen Standpunkt. — So zeigt denn Hamlet hier allerdings Furcht; eine solche jedoch, die er mit allen seinen Zeitgenossen, den tapfersten wie den besten, teilt.

Der Gedankengang des Monologes ist also in nuce: Wir ertragen die uns bekannten Leiden des Daseins, weil wir nur mit Furcht an den geheimnisvollen Zustand nach dem Tode denken können. Aber nicht bloß der Selbstmord wird durch dieses intime Denken (conscience damals oft = inmost thought, nicht „Gewissen") unmöglich gemacht, sondern manche Unternehmungen voll Mark und Nachdruck unterbleiben infolge der Furcht vor dem Jenseits.

Es kommt jetzt eine jener wundervoll fein gearbeiteten und dramatisch vielseitig fruchtbaren Szenen, bei deren Lektüre ein aus dem feurigen Strome menschenbeseelender Kraft in unser Inneres überspringender Funke uns durchblitzt mit der hellen Erkenntnis: das ist göttliches Genie; eine minderwertige Kraft könnte das nicht geschaffen haben. Die Annahme, daß Hamlet in dieser Szene sich an der ungetreuen Geliebten räche und mit ihr einen boshaften Wahnsinns-Sport treibe, muß

ich trotz ihrer großen Verbreitung als eine widrige Geschmacklosigkeit bezeichnen. Abgesehen davon, daß Hamlet gar keinen Grund zu einer solchen Gereiztheit hat, wie sollte der Dichter dazu kommen, einen derartigen Widerspruch mit seinem früheren und späteren Verhalten als karikierenden Zug in Hamlets Charakterbild einzutragen? —

Es wird von diesen Kritikern vergessen, daß das Verbot des Polonius, den Verkehr seiner Tochter mit Hamlet betreffend, der Zeit nach zusammenfällt mit der Enthüllung des Geistes und der Veränderung in Hamlets Wesen, die den Eindruck des Wahnsinns macht. Da nun Hamlet für wahnsinnig gelten will und gilt, so darf er selbst den Verkehr mit Ophelia nicht in gewohnter Weise fortsetzen und kann es ihr nicht verargen, wenn sie sich zurückhält. Außerdem ist der Gedanke an sie durch die Wucht der furchtbaren, vom Geiste aufgedeckten Vorgänge zurückgedrängt, und Hamlet hat, wie der stumme Abschied von ihr deutlich zeigt, den männlichen Entschluß gefaßt, in dieser Situation die schönen, aber erweichenden Empfindungen der Liebe aus seinem Herzen zu bannen. Daß er Ophelia trotzdem liebt, stellt die beredte stumme Sprache jener Szene und sein offenes Geständnis in der Begräbnis-Szene außer Frage. Und in der dazwischen liegenden, d. h. in dieser, sollte er sie ohne Grund lieblos behandeln? Das wäre brutal von ihm und sinnlos von seinem Schöpfer. Der Hamlet-Darsteller muß vielmehr — was Oechelhäuser in seinen „Einführungen" mit großer Energie verlangt — auch in dieser Szene seine Liebe zu Ophelia trotz der anders klingenden Worte zum Bewußtsein des Zuschauers bringen. Nur so kann Hamlet den einheitlichen Eindruck angeborener Noblesse aufrecht erhalten, und dadurch erst

erhält die Szene jene tief tragische Färbung, die sie zu einer der erschütterndsten des ganzen Stückes macht.

Allerdings stimme ich mit Oechelhäuser darin nicht überein, daß Hamlets Liebe auch am Schlusse, wie am Anfange, besonders hervortreten muß. — Die Szene ist an innerer Handlung sehr reich: für Hamlet schließt sie eine tragische Gefühlswandlung in sich und Ophelia klärt sie über das tragische Schicksal ihrer Liebe auf; sie schließt den Höhe- und Wendepunkt der Ophelia-Episode in sich.

Hamlet naht ihr mit dem Gedanken, daß er ihr seine Liebe nicht zeigen dürfe und der ihrigen alle Hoffnungen nehmen müsse. Aus dem Ton seiner Rede muß man heraushören, daß dieses Verfahren ihr gegenüber ihm die Seele zerreißt. Deshalb dürfen denn auch die Fragen „Seid Ihr tugendhaft?" — „Seid Ihr schön?" nicht in dem satirisch verletzenden Tone gesprochen werden, der im letzten Teile der Szene vorherrscht. Die Worte „Geh' in ein Kloster" — deren sehr verschiedenartige Modulation uns die Wandlung seiner Empfindung anzeigen muß — sind daher die ersten beiden Male, in der Rede „Warum wolltest Du Sünder zur Welt bringen?", zart und liebevoll mahnend zu sprechen. Man beachte wohl, daß er bis hierher nichts Verletzendes gegen sie sagt, wohl aber ihr seine scheinbare Härte erträglich zu machen sucht durch harte Urteile über sich selbst.

Der Schauspieler, welcher nach der letzten innigen Mahnung: „Geh' Deines Weges in ein Kloster" so unvermittelt wie unmotiviert, etwa als einen plötzlichen, verrückten Einfall Hamlets, die Frage: „Wo ist Euer Vater?" Ophelia leidenschaftlich ins Gesicht schreit, der spielt nicht bloß den Verrückten. Zwischen jener Mahnung und dieser Frage liegt

eben die Gefühlswandlung, die in Hamlet vor sich geht. Da er nicht die Brutalität begeht, seiner geliebten Ophelia eine Wahnsinns-Komödie vorzuspielen, so müssen auch diese plötzliche Frage und der fortan gänzlich verschiedene Ton, in dem er zu ihr spricht, ihre ganz bestimmte, dem Zuschauer erkennbare Veranlassung haben. Diese Veranlassung ist schon längst erkannt und oft auf der Bühne dargestellt worden, aber eben nur oft; es scheint also nicht allgemein eingesehen zu werden, daß sie notwendig markiert werden muß, wenn man das feine Band, mit dem der Dichter hier heterogene Seelenvorgänge umschlingt, nicht zerreißen will. — Polonius horcht; das ist eine solche Lieblingsbeschäftigung von ihm, daß er sich ihr — z. B. auch in der Kloset-Szene — mit voller Selbstvergessenheit hingiebt. So sieht Hamlet jetzt bei einer zufälligen Wendung die spitze Nase des Kämmerers hinter einer Säule hervor- oder durch einen Vorhang hindurchstechen. Infolgedessen muß er den Verdacht fassen, daß Ophelia sich von ihrem thörichten Vater als „Köder" gebrauchen lasse, um den „Karpfen" seines Geheimnisses zu fangen. — Also auch sie falsch! — Der Onkel ein Mörder, die Mutter eine treulose Gefallene, und sie, die schöne, zarte Ophelia, eine Verräterin! Wer ist denn in dieser entsetzlichen Welt noch verläßlich? — Nur Horatio, und er sagt es ihm in der nächsten Szene. — Diese Entdeckung erregt Hamlets cholerisches Temperament zu heftigster Leidenschaft; nun will er verletzen, und er trifft härter, als er durfte. Jetzt spricht er das Wort „Geh' in ein Kloster!" mit steigender Verachtung und zum letztenmal, beim Hinausgehen, mit dem ganzen Abscheu seiner misanthropischen Stimmung. Ihn ekelt vor dieser Welt. —

Daß die schöne Ophelia so häufig als ein blutleerer Schatten über unsere Bühnen schwebt, von unserem geteilten Interesse, unserem halben Mitleide begleitet, verschuldet die mangelhafte Ausarbeitung der allerdings schweren Rolle in dieser und der vorhergehenden Szene. Was sie von Charakter, von Temperament, von echter Empfindung, d. h. von Eigenschaften, die sie der Liebe Hamlets würdig machen, in sich hat, muß sie in der kurzen Erzählung von Hamlets Besuch und in den wenigen Worten dieser Szene zeigen; das Interesse, das Mitleid, das ihr schließliches Schicksal in uns hervorrufen soll, hat sie hier zu bereiten. Wohl läßt sie sich vom Vater verleiten, eine Rolle Hamlet gegenüber zu übernehmen, nicht aber, sie auch zu spielen. Sie *will* Hamlet sehen und sprechen, und daß sie nicht als Schauspielerin, sondern in ihrer eigenen Persönlichkeit ihm gegenüberzutreten wünscht, sehen wir an der selbständigen und plausiblen Motivierung ihrer Anwesenheit im Schlosse: sie will Hamlet seine Geschenke zurückgeben. Polonius hat ihr *das* nicht befohlen. Sie setzt Hoffnungen auf diese Zusammenkunft, welche die verheißungsvollen Worte der Königin

> Was Euch betrifft, Ophelia, wünsch' ich nur,
> Daß Eure Schönheit der glücksel'ge Grund
> Von Hamlets Irrsinn sei.*)

noch lebendiger machen. Sie erwartet Hamlet in großer innerer Erregung, die schon die ersten Worte, mit denen sie ihm seine Gaben überreicht, durchzittert. Der Ton getäuschter Hoffnung muß immer entschiedener aus ihrer Rede hervor-

---

*) Vergl. V, I: Ich hoffte
Dich einst als meines Hamlet Weib zu sehen.

klingen. „O hilf ihm, gütiger Himmel!“ „O himmlische Mächte, stellt ihn wieder her!“ sind Jammerrufe eines tief verletzten Frauenherzens, das unter der unverdienten Züchtigung von geliebter Hand bricht. Und ihre letzten Worte nach dem Abgange Hamlets

O, welch ein edler Geist ist hier zerstört! u. s. w.

der Ausfluß verzweiflungsvollen Schmerzes, können gar nicht herzzerreißend genug gesprochen werden. Ophelia ist eine echt germanische Frauennatur voll tiefer, aber keusch verschlossener Empfindung, die, wenn die innere Erschütterung die Bande der Selbstbeherrschung sprengt, mit elementarer Gewalt hervorbricht. Oechelhäuser sagt sehr richtig, daß Darstellungs-Routine hier gar nichts, natürliche, lebhafte Empfindung alles macht.

In dieser Szene entscheidet sich das tragische Schicksal der zarten Ophelia, hier thut sie den ersten Schritt hinab in das Grab des Wahnsinns; und in dem weiteren Verlaufe der Handlung ist leider nichts, das sie auf ihrem dunklen Gange aufhält. Schon das nächste Zusammensein mit Hamlet bestärkt sie in ihrer Hoffnungslosigkeit. Auch bei der Vorstellung*) behandelt er sie verletzend, d. h. so, wie er jede andere hübsche Kokette des Hofes auch behandeln würde: er spricht zu ihr in dem Mode-Tone obscöner Witzelei,**) was

*) Die Bedeutung der Rede über die Schauspielkunst und der schönen Worte zu Horatio in geistiger und charakteristischer Beziehung ist bereits festgestellt im vorigen Abschnitt.

**) Die zweideutigen Worte Hamlets dürfen natürlich nicht in unserem Sinne aufgefaßt werden; dann wären sie noch viel schlimmer, als gewisse Kritiker sie hinstellen möchten, — eine unerhörte Roheit und Beschimpfung. Die Menschen, Frauen wie Männer, der damaligen besten Gesellschaft hielt weder unsere geläuterte Sittlichkeit noch unsere Prüderie von den derbsten Anzüglichkeiten zurück.

er früher nie gethan hat. Es ist also ziemlich albern, wenn die Bühnen-Ophelien sich bemühen, auf die schlechten Scherze Hamlets mit gutem Humor einzugehen. Die wirkliche Ophelia, die bleich und ernst bei der Hoffestlichkeit erscheint, muß durch den Ton ihrer Antworten zu erkennen geben, daß diese banal zweideutigen Reden, die von der inneren Gleichgiltigkeit ihres einstigen Liebhabers zeugen, sie empfindlich berühren. — An demselben Tage, der ihrer Liebe die Hoffnung nimmt, erhält sie dann die furchtbare Kunde, daß ihr Geliebter ihren Vater erschlagen hat. Das ist zuviel auf einmal und auf immer zuviel für das arme Kind, und Wahnsinn und Tod reichen sich die Hand, um sie von der untragbaren Last dieses Schicksals zu erlösen.

In dem sentenzenreichen Gespräch des Königs und der Königin des Schauspiels hat jede Richtung Anspielungen auf den Charakter oder die tragische Situation Hamlets gesucht; ob mit Recht, ist mindestens sehr zweifelhaft, da es sich in dem Schauspiel doch vor allem um den Mord eines Königs und die Treulosigkeit seiner Gemahlin handelt und Shakspere keinerlei direkte Veranlassung hatte, Beziehungen auf Hamlets Charakter oder Schicksal einzuflechten. Auf eine Stelle aber möchte ich aufmerksam machen, weil sie einen Gedanken enthält, der sich in dem Geleise von Hamlets eigenem Denken bewegt:

Das Schicksal ist des Willens ew'ger Feind.
Die Ohnmacht uns'rer Pläne will es zeigen;
Gedank' ist dein, der Ausgang nicht dein eigen.†)

Hamlet sagt im fünften Akt: „Eine Gottheit giebt unseren Plänen die Gestalt, wie wir sie auch selbst ins Rohe arbeiten mögen." —

Die Selbstentlarvung des Verbrechers ist der Höhepunkt des Dramas: der Triumph des Guten, welches der tragische Held, wo er nicht selbst eine schwere Schuld auf sich lädt, darstellen muß. Aber dieser Triumph schließt zugleich den Keim des Unterganges des Helden in sich, insofern er alle Kraft der Bosheit gegen ihn entfesselt. Von diesem Punkte aus müssen wir eine kurze Umschau halten.

Sehen wir uns zuerst die Bedeutung der Szene selbst an. — Diejenigen, welche in der Schwäche des Helden eine unmögliche Tragik suchen, führen diese Situation als Hauptbeweis an für die Unfähigkeit Hamlets zum Handeln. Denn sie halten sie für die beste, ja für die einzige, in der Hamlet seiner Rachepflicht genügen konnte; nachdem er diese Gelegenheit hat unbenutzt vorübergehen lassen, so kann man in der That lesen, geschieht es ihm ganz recht, daß er selbst zu Grunde geht. Und man führt noch seine eigenen Worte im Monologe des zweiten Aktes an:

stutzt er nur,
So weiß ich, was zu thun.

und folgert daraus, daß er ursprünglich den König habe niederstoßen wollen, im gegebenen Augenblick aber es doch — aus diesem oder jenem Motive der Schwächlichkeit — unterlassen habe. — Ich bin in der Lage, jeden Punkt dieser Position zu bekämpfen und, wie ich hoffe, zu nehmen.

Zunächst: eine bestimmte Mordabsicht kann man nur aus der Übersetzung, aber nicht aus dem Originale herauslesen. „So weiß ich, was zu thun", steht nicht bei Shakspere, sondern "I know my course", was ebenso gut heißen kann, „ich weiß, was ich nicht zu thun habe," wie „ich weiß,

was ich zu thun habe.“ Es heißt nämlich: „ich weiß, wie ich mich zu verhalten habe.“

Wenn nun von einer ausgesprochenen Mord-Absicht Hamlets nicht die Rede sein kann, so ist außerdem das Gegenteil von jener obigen Ansicht das Richtige: Hamlet hatte vorher hundert bessere Gelegenheiten, den Mord auszuführen, und konnte kaum eine schlechtere finden als diese. Sich vorzustellen, wie Hamlet vor den unter dem Anblick der Bühnen-Vorgänge erbleichenden, erzitternden König hintritt, ihn offen des Mordes bezichtigt; wie der Missethäter in die Knie sinkt, reuig die That bekennt und, ohne daß eine seiner Kreaturen eine Hand für ihn rührt, von seinem Neffen hingerichtet wird — das ist doch nur die Thätigkeit einer naiven Phantasie, die in den Ernst der Wirklichkeit, wie Shakspere sie darzustellen pflegt, sich nicht hineinzuversetzen vermag. Das Gewissen dieser kalten, grausamen Verbrecherseele ist nicht so leicht zu rühren, wie das des ursprünglich guten, edlen Macbeth. Daß er nicht daran denkt, die durch Mord errungenen Güter aufzugeben, zeigt die Gebet-Szene; und daß er sie mit allen Mitteln, sei es auch durch neue Morde, sich erhalten will, zeigt die kühle Überlegung, mit der er Hamlet ans Messer liefert. Solch ein Mensch sollte durch eine Anzüglichkeit auf der Bühne fassungslos werden und sein furchtbares Geheimnis preisgeben? — Aber er entlarvt sich doch! — Hamlet gegenüber — gewiß — durch sein ganzes Verhalten. — Aber nur ihm; der Königin, Polonius, Ophelia, den Hofleuten gegenüber, wie das auch behauptet worden ist, durchaus nicht. „Leuchtet mir — fort!“ heißt doch nicht: „Ich bin der nämliche Mörder, wie der da auf der Bühne.“ Und daß er seine Fassung wohl zu bewahren gewußt hat, zeigt das spätere

Verhalten jener. Sie stehen alle ohne Unterschied auf des Königs Seite, niemand äußert auch nur eine blasse Andeutung, daß der König eines ähnlichen Verbrechens schuldig sein könnte; alle sehen sie in Hamlet den Schuldigen, den boshaften Gegner, der einen Familien-Vorgang, wie er ihn in seiner eigenen Familie erlebt hat, in Verbindung mit einem Morde hat darstellen lassen. Infolge dieser Taktlosigkeit hat der König das Schauspiel abbrechen lassen — das ist ihre Meinung — und alle sind mit ihm sehr entrüstet über den Prinzen.

Die entgegengesetzte, auch auf der Bühne meist vertretene Ansicht geht von der Voraussetzung aus, als ob der König beim Anblick des von Lucianus verübten Mordes erbleichte, aufstände und „Licht! — Hinweg!“ riefe. Wenn so etwas für ihn überhaupt möglich wäre, dann hätte es bereits das dem gesprochenen Drama vorausgehende Dumb-Show bewirken müssen, das doch die schlimme Handlung des Lucianus (wie des Claudius) ganz bis ans Ende, bis zur Vereinigung der Frau mit dem Mörder ihres Gatten, vorführt. Und der Text des Dramas läßt davon absolut nichts ahnen. Nachdem Lucianus Gift in das Ohr des Schlafenden gegossen hat, steht nicht der König, sondern Hamlet auf, tritt vor jenen hin, bohrt seine Blicke in dessen unstäte Augen und spricht mit wildem Nachdruck die Worte:

Er vergiftet ihn — im Garten — um sein Reich . . . .
Ihr werdet gleich sehen — wie der Mörder —
Die Liebe von Gonzagos Gemahlin gewinnt.

Diese Situation kann der König nicht ertragen; und er darf nicht in ihr verharren. Er weiß jetzt, daß Hamlet sein Geheimnis kennt; er fürchtet, daß dieser in den nächsten Worten

sein eigenes Verbrechen beim Namen nennen könnte, und er fürchtet bestimmt für sein teures Leben. Darum muß er fort. Jetzt erst ruft Ophelia:

Der König steht auf!

und Hamlet höhnisch:

Was? Durch eingebildetes Feuer erschreckt?*)

Und die Worte bedeuten: du bildest dir ein, deine Schandthat sollte von mir jetzt aufgedeckt, bestraft werden. Aber du irrst: hier vor diesen Schranzen, vor meiner Mutter soll es nicht geschehen. Dazu findet sich eine bessere Gelegenheit.

Und gesetzt nun, Hamlet versuchte zu thun, was so viele Kritiker für seine Pflicht halten, so würde seine Mutter den Gatten mit ihrem Körper decken, die Vasallen des Königs würden über ihn herfallen, ihn entwaffnen und als wahnsinnig und gemeingefährlich, wie er ihnen dann mit Recht erscheinen müßte, in den Kerker werfen. Laertes würde in der gleichen Situation wahrscheinlich das Schwert gezückt haben; aber Shakspere hatte ausgesprochenermaßen nicht die Absicht, einen unter dem Antrieb blinder Wut handelnden, sondern einen edlen, rücksichtsvollen Helden darzustellen. Einen Hamlet durfte er nicht thun lassen, was ein Laertes gethan haben würde.

Shakspere wollte eben zeigen, wie ein solcher Mann auch unter dem schärfsten inneren Antriebe durch seine edleren Regungen und Rücksichten von der Verübung einer rohen Gewaltthat, die für die Zeugen keinen Schein des Rechtes für

*) Das ist die wörtliche Übersetzung, die mir deutlicher die Situation des Königs zu bezeichnen scheint als die bekannte „Durch falschen Feuerlärm geschreckt?“

sich hat, zurückgehalten wird. Da wir Ängstlichkeit, Energielosigkeit, Trägheit bei Hamlet nicht voraussetzen dürfen, ohne mit der Intention Shaksperes in Widerspruch zu treten, so bleiben nur diese halb unbewußten, aber sicher vorhandenen Impulse zur Erklärung seines Verhaltens übrig. Daß ihre Wirkung auch im Zustande seiner leidenschaftlichen Erregung nicht aufhört, zeigt die Gebet-Szene. Nach der definitiven Entlarvung des Verbrechers befindet sich Hamlet in ähnlicher Gemütsverfassung wie am Ende des ersten Aktes; sein Zorn wird erhöht durch die sittliche Entrüstung, mit der ihm Burschen wie Rosenkranz und Güldenstern begegnen; von ihnen und Polonius wird er, als ob er und nicht der König ein Missethäter wäre, zur Königin befohlen, um eine Strafrede anzuhören. In diesem Zustande dünkt er sich zu allem fähig und zieht das Schwert, als er an dem betenden Könige vorbeischreitet. Jetzt ist kein Hindernis im Wege; er könnte es thun, und thut es dennoch nicht. Der Grund, den er anführt, daß der von seinen Sünden gereinigte König im Jenseits besser fortkommen würde als sein eigener im Fegefeuer schmachtender Vater, ist nicht, wie viele Ausleger annehmen, bloß ein vorgegebener; er entspricht ebensowohl seiner Glaubensüberzeugung wie der Wildheit seiner Stimmung. Daß dieser Grund *allein* ihn jedoch zurückhielte und nicht auch der Gedanke an den geweihten Ort und die heilige Handlung des Betens, welche den König augenblicklich unverletzlich machen, darf man von einem so frommen und sittlich feinfühlenden Menschen wie Hamlet nicht annehmen. —

Vom Beginne des zweiten Aktes bis zum Höhepunkte hat Hamlet so gehandelt, wie es ihm unter diesen äußeren und inneren Verhältnissen möglich war. Ohne bestimmten

Plan, aber lauernd auf die Gelegenheit, die ihm die Vorsehung senden würde, hat ihn bei Ankunft der Schauspieler der Gedanke durchblitzt, das Gewissen des Königs durch das Schauspiel auf die Probe zu stellen. Er hat sein Ziel erreicht: das an seinem Vater verübte Verbrechen ist für ihn erwiesen. Aber er hat es nicht erreichen können, ohne sich durch die von seinem Haß und Argwohn eingegebenen Reden, mit denen er die Aufführung begleitet, seinem Onkel als Wissenden zu entdecken. So wird sein Triumph über diesen die Ursache seines Unterganges. In der Verfolgung jenes Zieles zeigt er aber auch den tapferen Willen, mitten unter der Heuchelei, dem Truge, den Lastern dieses verderbten Hofes, wie Robert Essex, seine große, edle, wahrhaftige Natur aufrecht zu erhalten und durchzusetzen — ein nutzloses, ein gefährliches, aber ein fürstliches Bestreben. So wandelt er unter diesen eitlen Thoren, diesen Strebern und Schurken ein sittlicher Simson einher, sie alle um Hauptes Länge überragend, ihnen allen ihre Armseligkeit zum Bewußtsein bringend. Neben der sittlichen und geistigen Überlegenheit zeigt dieses Verhalten einen heldenhaften Mut; es kann nur von jemand gewählt werden, der sein Leben keiner Nadel wert achtet. Auch ohne das aggressive Vorgehen Hamlets ist eine vornehme, reine Natur in dieser Gift-Atmosphäre lebensunfähig. Ihr Vorhandensein allein birgt eine dauernde Gefahr für die Sicherheit der Erfolge eines mit höheren Rücksichten ungemischten, materialistischen Strebens; und die ganze Masse der anwesenden Bosheit und Gemeinheit wird sich zusammenschließen zu einer kompakten Heerschar, vor der der einzelne immer verloren ist. Auch ohne die Entlarvung des königlichen Mörders war eine Persönlichkeit wie Hamlet an *diesem* Hofe — zu

jener Zeit! — ebenso sicher dem Untergange geweiht, wie Robert Essex am Hofe der Elisabeth. Die Fähigkeit zu Lug und Trug, zur Bestechung und jeder Art der Hinterlist ist die einzige Existenzbedingung in solchem Milieu. Hamlet muß zu Grunde gehen, weil er, wie Essex, diese Fähigkeit nicht hat und nicht haben will.

Betrachten wir dem Hauptspiel gegenüber das Gegenspiel, so ist es von Anfang an viel günstiger situiert. Es gebietet über eine Menge von Vorteilen, die, wenn alle ins Treffen geführt, den Sieg bringen müssen. Ein Mensch wie Claudius muß in einem Hamlet seinen geborenen Widersacher sehen; und wenn dieser sich nicht auf irgend eine Weise seinem Hofe dauernd zu entziehen gewußt hätte, so hätte er gethan, was in jener Zeit, wo ein Menschenleben nicht hoch im Preise stand, viele seinesgleichen, die über die doppelte Macht vielfältiger Mittel und unbeirrter Gewissenlosigkeit geboten, gethan haben: er hätte seine radikale Beseitigung veranlaßt, auch ohne daß offene Feindseligkeit ihn dazu gereizt hätte. Der Untergang eines Hamlet an diesem Hofe wäre, wie gesagt, immer nur eine Frage der Zeit gewesen. Nun sieht Claudius, daß an dem Tage jener glänzenden Hofversammlung, in welcher er seinen Stiefsohn mit gewollter Freundlichkeit behandelt hat, diesem etwas passiert sein muß, das ihn in die ungeheure Aufregung versetzt hat, die den Fernerstehenden als Wahnsinn erscheint. Sein böses Gewissen fühlt sich sofort beunruhigt: könnte nicht doch, trotz all seiner Vorsicht, seine verbrecherische That einen verborgenen Beobachter gefunden haben? — Sofort läßt er sich ein Paar abgerichtete Spürhunde kommen und hetzt sie auf Hamlets Spur — Burschen, die dieser für seine Freunde halten wird, die er

aber besser kennt und schon bei Lebzeiten seines Bruders zu eigenem Gebrauche sich gesichert hat. Es ist ein ganz gewöhnlicher Fehler von Menschen wie Claudius, daß sie im Stolze ihrer Verschmitztheit und in der Borniertheit ihrer materialistischen Lebensauffassung die Dummheit für ein notwendiges Komplement der Ehrlichkeit und des Edelmutes halten. Er hat sich auch diesmal getäuscht: seine feinste List ist erfolglos, Hamlet durchschaut die beiden Lumpe sofort. Die Menschenkenntnis des Königs ist zu groß, als daß er in des Polonius Diagnose auf Liebeswahnsinn Vertrauen setzen sollte; und wenn er, um nichts zu versäumen, auf dessen Plan eingeht und Ophelia zu dem Neffen läßt, so erfährt er nur, was er schon vorher gewußt hat, daß ein Mann wie Hamlet durch verschmähte Liebe in einen solchen Zustand nicht zu versetzen ist.

Er zweifelt jetzt keinen Augenblick, daß Hamlets offenbar simulierter Wahnsinn einen gefährlichen Vorsatz in ihm verhüllen soll, und sofort ist ein durchgreifender Entschluß gefaßt: dem Prinzen wird eine Luftveränderung verordnet, an die sich eine Radikalkur nötigenfalls knüpfen kann. Aber noch ehe der Entschluß zur Ausführung kommt, verrät Hamlets Leidenschaftlichkeit ihm, daß seine schlimmsten Vermutungen wahr und sein Brudermord dem Sohne des Gemordeten bekannt ist: nun ist ein zweiter Mord zur Sicherung der Erfolge des ersten für einen Menschen von Claudius' Gesinnung eine Notwendigkeit.

Und jetzt können wir auch die tragische Kardinalfrage beantworten: w a r u m m u ß H a m l e t z u G r u n d e g e h e n? — N i c h t, weil er es unterläßt, Vergeltung an Claudius zu üben. Vorher habe ich gesagt: es ist nicht nachzuweisen, daß er

am Leben geblieben wäre, wenn er es gethan hätte. Jetzt, da wir wissen, daß Hamlet seiner Natur nach den gefahrloseren Racheweg sorgfältig angelegter und schlau verborgener Intriguen nicht beschreiten kann, und da wir die Verhältnisse an Claudius' Hofe kennen, kann ich behaupten: Hamlet hätte bei einem Mordversuche auf den König sicher sein Ende gefunden, und zwar ein ganz untragisches, das von Shakspere für die Tragödie also unverwendbar war. — Hamlet geht zu Grunde, weil er eine ehrliche und noble Natur ist, weil er Ehrlichkeit und noble Gesinnung hochhält in einer durch Lüge und Gemeinheit verpesteten Umgebung und dadurch, wie Essex, die rücksichtslose Gewalt der Bosheit gegen sich entfesselt. Er geht zu Grunde an der todesverachtenden Tapferkeit, mit der er dem Könige der Lügengeister selbst die Larve vom Antlitz reißt und ihn als Verführer und Mörder brandmarkt. Er geht zu Grunde an seiner Ritterlichkeit, die es ihm verbietet, seine Gegner mit *ihren* vergifteten Waffen zu bekämpfen. Er geht zu Grunde, weil er ein liebender, pflichttreuer Sohn ist: *leben* kann er nur fern von diesem Hofe; dann aber kann er seiner Rachepflicht nicht genügen; sie hält ihn fest *an* dem Orte seines sicheren Verderbens. Kurz: Hamlet geht zu Grunde, wie Essex, an den Fehlern, die seine *Tugenden* begehen und begehen müssen in einer Umgebung, wo die *Tugend selbst* ein *Fehler* ist.

5. Die sinkende Handlung.

Die sinkende Handlung, in der das an sich starke Gegenspiel ein entschiedenes Übergewicht erlangt, zeigt Hamlet noch einmal in dem vollen Glanze seiner großen, edlen Eigen=

schaften. Die Mischung von flammendem Zorn, unaussprechlichem Seelenschmerze und tiefstem Mitleide in seiner Rede zu der schwachen, aber innig geliebten Mutter machen die vierte Szene des dritten Aktes zu einer der temperamentvollsten, gewaltigsten, die auf der Bühne gesehen werden können. Das wird auch von denen anerkannt, welche Hamlet weiter nichts als eine großartige Rhetorik zuerkennen und die hiermit wieder einmal ihre eigenen Worte widerlegen. Die Wirkung bloßer Rhetorik, die keine Geistes- oder Gemüts-That deckt, kann sich zu dieser Höhe nicht erheben. Wir haben hier in der That nicht einen schönredenden Gelehrten, sondern wieder einen handelnden Helden vor uns, der die schwere und gute That der Zerknirschung, Bekehrung und Wiedererhebung einer tief gefallenen Menschenseele verrichtet. Diese Szene ist gewissermaßen der stärkste und tiefste Ton der Hamlet-Dichtung. Ehe daher ein Künstler an die Hamlet-Rolle herantritt, muß er genau die Worte dieser Szene studieren, und dann sich fragen, was für eine Melodie der Dichter diesem kolossalen Texte untergelegt zu sehen wünscht und ob er die Stimmmittel für diese Melodie hat. Nicht das hohe, sondern das tiefe C muß er haben. Wer in dieser Szene es über ein Zetern und Winseln nicht hinauszubringen vermag — mir steht eine schaudervoll klägliche Verstümmelung der ungeheuren Rolle vor Augen von seiten eines Schauspielers, der unter den Sentimentalisten der Hamlet-Ausleger einen gewissen Ruf als Hamlet-Darsteller gehabt hat — oder wer nicht mehr kann, als alle Register eines umfangreichen Organs in wundervollen Modulationen spielen lassen — ich meine wieder die berühmten Gesangs-Dramatiker unserer Zeit — der sollte bescheidener Weise diese Rolle ablehnen aus Mangel

an dramatischen Mitteln. Hier ist nichts Weichliches, nichts Zartes; hier ist nur stürmende, nordisch-rauhe Gemütskraft, die unter ihrem eigenen Übermaße bei dem Erscheinen der rührenden väterlichen Gestalt in krampfhaftem Schluchzen zusammenbricht. Auch zum Herzen-Ringen gehört physische Stärke; und wer davon nicht einen Überschuß in sich fühlt, der ist zu dieser höchsten schauspielerischen Leistung nicht berufen. Zierliche Persönlichkeiten, womöglich mit Tenorstimmen, können Hamlet nicht spielen; eine stattliche Gestalt, eine kräftige, männliche und doch modulationsfähige Stimme sind unerläßliche Vorbedingungen.

Mitten in der Entfaltung seiner großen Natur verübt Hamlet eine andere That, die als der erste ungewollte Schritt nach dem Abgrunde hin aufzufassen ist: es ist die Tötung des Polonius. Hinter einem der Vorhänge, welche in jener Zeit die rohen Wände verhüllen, hört er einen Hilferuf dem der Königin antworten. Das kann nur der König sein, und hier — endlich! — ist die ersehnte Gelegenheit, wo er gerechte Rache ausüben kann an dem Mörder seines Vaters, ohne die Ehre seiner Mutter und seiner Familie vor der Welt zu besudeln; in den Augen der Welt wird es ein unglückseliges Versehen sein, das keiner Aufklärung bedarf. Jetzt oder nie muß er es thun, und er thut es: „Eine Ratte" ruft er, den König meint er, und ersticht Polonius.[146] Die verhängnisvolle Bedeutung der That erkennt Hamlet in derselben Szene mit den Worten: „Es hat dem Himmel gefallen, mich hiermit zu bestrafen," an, wenn auch sein Interesse gegenwärtig von einer anderen Seite zu sehr in Anspruch genommen wird, als daß er den Gefühlen, die er später äußert, schon jetzt sich hingeben könnte. Was die Ausleger

in diesem Verhalten Hamlets Härte nennen, ist vom dramaturgischen Standpunkte aus eine Notwendigkeit, wenn die Wirkung dieser Szene nicht zersplittert werden soll. Nachher weint er über seine That, wie die Königin dem Könige berichtet. Und er hat reichlichen Grund dazu. Mit dieser Tötung fügt er der holden Ophelia den herbsten Schmerz zu, der sie treffen kann; verzichtet er für alle Zeit auf das Glück ihrer Liebe, giebt er sich seinem Todfeinde in die Hand und macht sich für die nächste Zeit zur Ausübung der Rache unfähig. Der König erkennt das Motiv dieser That und weiß nun, was er von Hamlet zu gewärtigen hat; er erscheint deshalb fortan von Wachen umgeben. Und wenn es Hamlet jetzt trotzdem gelänge, seine Rache auszuführen, so könnte niemand in ihm einen gerechten Rächer sehen, sondern einen gemeingefährlichen, mörderischen Wahnsinnigen.

Bis zum Ende des dritten Aktes ist die Handlung in Bezug auf innere Konsequenz und dramatische Wirkung nicht bloß tadellos, sondern als dichterische Leistung unübertroffen. Die beiden letzten Akte gelten in den Augen der meisten Kritiker als eine flüchtige, verfehlte Arbeit: die Handlung sei zerfahren und ziellos, die verschiedenen Vorgänge seien mangelhaft motiviert; das Schicksal Hamlels trete in den Hintergrund, während die Empörung des Laertes, der Wahnsinn und Tod Ophelias im Vordergrunde ständen; so könne von einem einheitlichen Interesse nicht mehr die Rede sein.

In diesem Umfange kann ich der Ausstellung nicht zustimmen. Ich halte den fünften Akt für den würdigen Schluß dieser herrlichen Tragödie; und wenn ich mir die kurze Osrick-Szene fortdenke — eine charakteristische Charge, die überall besser an ihrer Stelle wäre als hier, wo Hamlets und unser Herz

von Todesahnungen schwer sind — so wüßte ich nichts zu nennen, was man anders wünschen könnte. Im Gegenteil: ich kann mir nicht vorstellen, wie die ungeheure Tiefe und Nachhaltigkeit der Wirkung, welche diese in der Welt-Litteratur unerreichte Tragödie hervorbringt, auf anderem Wege erzielt werden könnte, als durch diesen Schluß, in dem alle edlen, ernsten und schauerlichen Leit-Motive der bisherigen Handlung noch einmal erklingen und das furchtbar Begonnene furchtbar endet.

Dagegen muß der vierte Akt — und zwar nicht bloß seinem Bau nach — als fehlerhaft zugegeben werden. In der ersten Szene treten König, Königin, Rosenkranz und Güldenstern auf. Warum die beiden letzteren*), ist nicht ersichtlich, da die Königin sie sofort hinausschickt, um ihrem Gatten ihre Erlebnisse in der Szene mit Hamlet mitzuteilen. Dann treten Rosenkranz und Güldenstern auf den Ruf des Königs wieder ein und entfernen sich sogleich wieder, um Hamlet zu suchen. Der König und die Königin treten gleichfalls ab. Jetzt erscheinen — in der zweiten Szene — Rosenkranz und Güldenstern mit Hamlet; diese Szene, welche in der ersten Quarto fehlt, enthält weiter nichts als ein paar weitere Grobheiten Hamlets den beiden „Nattern" gegenüber. In der dritten Szene erscheint der König von neuem und jetzt bewacht; es folgt die notwendige Abschieds-Szene zwischen König und Hamlet, in welcher dieser nach seiner gewohnten Art den Wahnsinnigen spielt. Hier liegt offenbar eine Verschlimmbesserung der ersten Fassung vor, wo statt des zweifachen Szenen-Wechsels sich nur eine Szene findet: König und Königin treten erst allein auf; dann ruft der König

*) Das geschieht allerdings nur in der zweiten Quarto.

seine beiden Erz-Lakaien: sie sollen Hamlet holen, und sie bringen ihn.

In der vierten Szene tritt Fortinbras mit seinem Heere auf und sendet einen Hauptmann mit der Bitte um freies Geleit an Claudius. Nur in der zweiten Quarto erscheint nun Hamlet mit seinen beiden Reisebegleitern und läßt sich mit dem Hauptmann in das bekannte Gespräch über Zweck und Bedeutung der Unternehmung ein, das dann seinen zweiten selbstaufreizenden Monolog (vergl. II, 2) veranlaßt. Die Bedeutung dieser Veranstaltung ist klar. Sie soll uns die Gewißheit geben, daß Hamlet seine Rache-Absicht noch nicht aufgegeben hat, obgleich er sich wie ein willenloses Opfertier von zwei Leuten, in denen er mit Recht Henkersknechte sieht, nach England schleppen läßt. — Aber warum thut er dies? —

In der fünften Szene, die etwa eine Woche nach der dritten spielt, meldet der zurückgebliebene Horatio der Königin, daß die wahnsinnige Ophelia sie zu sehen verlangt. Sie erscheint — bald nach ihr der König — und entfernt sich dann, um wiederzukommen, nachdem der König den aufrührerischen Laertes besänftigt hat. — Warum tritt Ophelia zweimal auf? —

In der sechsten Szene erhält Horatio Nachricht von der Rückkunft des Hamlet, der ihn bittet, die Überbringer mit ihren Briefen zu dem Könige gelangen zu lassen; in der siebenten endlich erhält der König diese und macht Laertes seinem Mordplane gegen Hamlet dienstbar. — Hier muß man wieder fragen: war die sechste Szene nicht entbehrlich, wenn die betreffende Botschaft in der siebenten dem Könige überbracht wurde?

Ein Fehler ist außerdem in der Handlung dieses Aktes, der den Charakter des Helden affiziert: es ist Hamlets Sendung nach England. Es ist vom Dichter nicht motiviert worden und kann nicht motiviert werden, weshalb Hamlet sich widerstandslos nach England schaffen läßt, begleitet allein von zwei Schurken, denen er „wie Nattern traut," und auf das Geheiß eines Königs, dem er soeben gezeigt hat, daß er sein furchtbares Geheimnis kennt. Wenn er seine feine Verstandeskraft nicht ganz eingebüßt hat, so muß er erkennen, daß der ängstliche König ihn als den einzigen Mitwisser seines Verbrechens aus dem Wege räumen lassen will, und wenn er trotz dieser Erkenntnis dem Mordanschlage des Königs keinen Widerstand entgegensetzt, so muß der empfindliche Schlag, den er sich mit der Tötung des Polonius unabsichtlich selbst versetzt hat, ihm allen Rachetrieb genommen und eine vollkommene Gleichgiltigkeit gegen den Tod ihm eingepflanzt haben. Damit wir aber das Letztere nicht annehmen sollen, zu diesem Zwecke hat ja der Dichter in der zweiten Redaktion den genannten Monolog eingefügt. Wir stehen also vor einem psychologischen Rätsel. Der Dichter läßt seinen scharfsinnigen Helden einen Schritt von unerklärlicher Unbesonnenheit begehen.

Es kommt dazu, daß der Dichter ihn weder in England zu Grunde gehen, noch, wie der Sagen-Hamlet es thut, England für sich gewinnen, sondern, ohne sein Reiseziel erreicht zu haben, zurückkehren lassen will, um in Dänemark sein tragisches Ende zu finden. Nun mag er selbst von Seeräubern gefangen genommen und so nach Dänemark zurückgebracht werden; was wird aber dann aus Rosenkranz und Güldenstern? — Sie sollen allein, ohne Hamlet nach England fahren, als ob sie außer dem einen noch andere Aufträge

auszurichten hätten? Wenn Hamlet fehlt, wird ihre Sendung hinfällig, und sie müssen ebenfalls nach Dänemark zurück. — Was der Dichter für die Handlung des vierten Aktes — für den Wahnsinn und Tod Opheliens, die Empörung des Laertes, die Verschwörung des Königs und seines Vasallen gegen das Leben des Helden — brauchte, war die Abwesenheit Hamlets vom Hofe, die ja auch durch die Tötung des Polonius gefordert wurde. Hierfür genügte die freiwillige oder gezwungene Entfernung Hamlets nach einem anderen der königlichen Schlösser, von wo er dann nach Anlegung des Mordplanes bequem an den Hof zurückgelockt werden konnte. Statt dessen die in jedem Sinne unglückliche Verschickung nach England!

Ich glaube, wir haben hier einen der nicht ganz seltenen Fälle vor uns, wo Shakspere bei aller originalen Charakteristik dem S t o f f e seiner Quelle — wahrscheinlich in jenem dem Volksdrama eigentümlichen Streben nach reichem und interessantem Handlungs-Material — eine Treue bewahrte, die der künstlerischen Oekonomie nicht bloß, sondern der originalen Charakteristik selbst zum Schaden gereichte.

Wenn der Ruin der Firma Rosenkranz-Güldenstern Hamlet zum Verbrechen gemacht wird von Männern wie Börne, der einen tiefen Widerwillen vor dem Idealismus und der Gesinnungsgröße Hamlets hat, so ist mir das begreiflicher, als wenn es von feineren, verständnisvolleren Beurteilern geschieht. Es kann doch niemand bestreiten, daß Hamlet sich in unmittelbarer Lebensgefahr befindet, sobald er seinen Fuß auf englischen Boden setzt, und daß die Umschreibung des Hinrichtungsbefehls ein Akt reiner Notwehr ist. Er zertritt zwei Nattern, die ihn stechen wollen. Nun sagt man wohl, daß sie zwar Streber, aber nicht böswillige Menschen und

vom Könige selbst düpiert seien. Man hat aber kein Recht, die Geschöpfe eines Dichters anders aufzufassen als ihr Urheber; und Shakspere will, daß man in ihnen „Nattern" sehe — zwar beschränkte, unvorsichtige, aber böswillige Nattern. Und die Art ihrer Zeichnung scheint mir mit dieser Absicht in vollem Einklange zu stehen. Wenn sie für die Größe und den Edelmut des ihnen wohlgesinnten alten Hamlet ein Gefühl hatten, konnten sie nicht Diener des Claudius werden. Wenn in ihren Herzen ein Fünkchen Liebe oder Treue glühte, konnten sie sich nicht zu Spionen gegen solch einen Jugendfreund wie Hamlet hergeben; dann mußten sie zu ihm halten, wie Horatio. Statt dessen werden sie ohne Bedenken die Werkzeuge seines Widersachers Claudius; und in dem sich verschärfenden Konflikte zwischen Onkel und Neffen stehen sie immer unentwegter an des ersteren Seite, je gefahrvoller er für den letzteren sich gestaltet. Zuletzt erfahren sie vom Könige selbst, daß er sein Leben von Hamlet für bedroht halte, und wissen, daß er ihn nicht zu einer Luftkur nach England sendet. Trotzdem führen sie fromme Heuchelreden über die Unantastbarkeit dieses königlichen Lebens und übernehmen, ohne zu fragen, die Beförderung des Uriasbriefes und des Jugendgespielen — ins Jenseits. Und an dem Leben dieser verräterischen Schufte sollte mehr liegen als an dem Hamlets? — Ich finde, ihr Tod ist für die Menschheit besser als ihr Leben.

Die Kirchhof-Szene im fünften Akte gehört mit zu der nicht geringen Zahl der überaus herrlichen Szenen dieser Tragödie. Es ist, als wollte der Dichter zum Abschiede uns noch einen tiefen Blick thun lassen in die erhabene Seele seines jugendlichen Helden, einen Blick, der uns die Ähnlich-

keit mit seinem großen Vorbilde, Robert Esser, zu vollem Bewußtsein bringt. Noch einmal folgen wir mit schmerzlichem Interesse seinem ruhigen, klaren, traurigen Denken, das uns, wie immer, in geistvoller und schöner Form entgegentritt in den elegischen Reden über die Nichtigkeit dieses Erdendaseins.

Es ist eine grundfalsche Auffassung, die das edle Bild Hamlets verzerrt, wenn man diese Reden im Tone beißender Sarkasmen oder pessimistischer Schadenfreude, womöglich noch mit einem Anfluge von eitler Genugthuung über den eigenen scharfen Verstand und Witz, vorträgt, wie das leider oft geschieht. In diesen Reden liegt die tragische Lebens-Erkenntnis eines tief getroffenen Jünglings-Herzens, das groß genug ist, um sich im Humor über sein trauriges Wissen zu erheben, und diesen Humor in die durchaus ernste Form der Ironie kleidet. Noch einmal flammt seine leidenschaftliche Wahrheitsliebe auf über den falschen, gemachten Geist seiner witzelnden, silbenstechenden Zeit, und über die falsche, nachgeäffte Empfindung, wie sie das schwülstig hohle Pathos der Deklamationen zeigt, die Laertes, der gefühlsstumpfe Sohn seines Vaters, am Grabe der holden Mädchenblume Ophelia zum besten giebt. Und mit der Wahrheitsliebe bricht die lange erstickte heiße Neigung, der tiefe Schmerz um die ihm entrissene Geliebte hervor in den Worten, mit denen er zu Laertes ins Grab springt. Aber der Geist, der nicht ohne Gefahr auf seinen freien Bahnen wandeln, das edle Gemüt, das sich nicht rückhaltlos enthüllen darf in den Verhältnissen, in die ihn das harte Schicksal geworfen hat, sie ziehen sich, wie sie so oft gethan, auch jetzt wieder hinter den düsteren Vorhang angenommenen Wahnsinns zurück. Die Szene faßt alle großen und schönen, alle traurigen und furchtbaren Empfindungen, welche

die bisherige Handlung erregt hat, in einem stimmungsvollen Finale zusammen. Die reiche Symphonie dieses Lebens ist ausgespielt; es fehlt nur noch der herbe Schluß-Akkord.[147]

Hamlet begeht eine große Unvorsichtigkeit, wenn er trotz der Kenntnis von dessen mörderischer Absicht sich wieder an den Hof des Claudius begiebt, sobald wir von der Ansicht mancher Hamlet-Kritiker ausgehen, daß persönliche Sicherheit die selbstverständliche Voraussetzung heldenhaften Handelns ist. Wir teilen aber weder diese Ansicht noch jene, die Hamlets Verhalten im letzten Akte auf eine vollkommene Depression seiner Willens- — und Verstandeskraft! muß ich logisch ergänzen — auf einen schwachsinnigen Fatalismus zurückführen. Wir müssen uns sehr hüten, Fatalismus zu nennen, was in Wahrheit Vertrauen auf die Vorsehung, d. h. auf Gottes Güte und Gerechtigkeit ist. Die letztere hat Hamlet und muß sie haben, wie jeder fromme Mensch in schwierigen Lagen, aus denen er selbst keinen Ausweg sieht. Dieses Vertrauen hat Hoffnung und Willen zur That in sich, während der Fatalismus willen- und thatlos macht.

Da Hamlet seiner Natur nach unfähig ist, wie der König, von ferne, durch Meuchelmord zu treffen, so bleibt ihm nichts anderes übrig, falls er den Willen zur Rache hat, als an dem Hofe des Claudius sich aufzuhalten. Die beständige Lebensgefahr, welche solch ein Aufenthalt für ihn in sich birgt, nimmt er ruhig auf sich, da er ein Held ist und handeln will. Ja, er will die Rache selbst vollziehen und spricht diesen Willen, nachdem er Horatio den Mordanschlag des Königs berichtet, in sehr deutlichen und umständlichen Worten aus, welche seine abschätzigen Beurteiler wieder einmal ignorieren:

Und glaubst Du nicht, es sei jetzt meine Pflicht,
Den Mörder meines Königs, meiner Mutter
Schänder, der zwischen meine Hoffnung und
Die Königswahl sich drängte, so hinterlistig
Die Angel warf nach meinem eigenen Leben,
Ist es nicht Pflicht und Recht, mit diesem Arm
Ihm seinen Lohn zu geben? nicht verdammlich,
Zu seh'n, wie dieser Krebs an uns'rem Leben
Noch weiteres Unheil schafft?
Horatio. Sehr bald muß er
Von England seines Handels Ausgang hören.
Hamlet. Sehr bald, gewiß; die Zwischenzeit ist mein.
Und ausgelöscht ist eines Menschen Leben.
So schnell, als zählt man 'Eins'. †)

So begeht Hamlet denn allerdings wieder im praktischen Sinne einen Fehler; aber einen, den seine Tugend, sein Pflichtgefühl und sein heldenhafter Sinn begehen **muß**. Übrigens hat er alle Veranlassung, sicherer und hoffnungsvoller dem Könige gegenüberzutreten, jetzt, wo er ein Dokument in Händen hat, das es seinen Feinden unmöglich macht, ihn auf eine Stufe mit dem ehrgeizigen Mörder Claudius zu stellen; wo er sein Recht zur Rache urkundlich erhärten kann.

So kann denn der Argwohn, den des Königs Aufforderung zum Wettkampf mit Laertes in ihm, wie in jedem, erwecken muß, für sein Handeln nicht bestimmend werden. Mutig, wie immer, weist er den Rat des um seine Sicherheit besorgten Horatio zurück, mißachtet die abmahnende Stimme in seinem Innern und stellt sich seinen beiden Widersachern. Hamlet bittet Laertes um Verzeihung für das Leid, das er ihm, wie er sagen muß, im Wahnsinn, d. h. unabsichtlich zugefügt hat. Und es ist ein feiner Zug von Shakspere, daß er Laertes, der die ihm zur Versöhnung gereichte Hand

nicht fassen kann, gerade jetzt, vor der Ausführung seines Mordplanes, seinen Ehrenstandpunkt deklarieren läßt. Laertes besitzt die eigentliche, die innere Ehre nicht, die weiter nichts als ein feines Rechts- und Pflichtgefühl ist. Er kennt nur die äußere Ehre, welche die Welt zu vergeben hat und die den Inhaber nicht hindert, ein Schurke zu sein: Ehre ist ihm, was seine Standesgenossen ehren.

Nun endlich bereitet die Vorsehung die Gelegenheit, auf die Hamlet so lange gewartet hat. Ein Zufall, den er nicht in der Hand hat, führt sie herbei: der unvorsichtige Trunk der Königin aus dem Giftbecher, den Claudius aus Furcht vor Entlarvung nicht zu hindern wagt, führt die Entdeckung des sicher angelegten meuchlerischen Anschlages, dessen Schuld selbstverständlich auf des Laertes Schultern abgewälzt werden sollte, herbei: jetzt, da der König vor den Augen des ganzen Hofes als Doppelmörder dasteht, wo die Mutter ihre heimliche Schuld in den Tod mitgenommen hat, und kein falscher Schein vorhanden ist, der einen Flecken dem Namen seiner Familie anheften kann, kann die Rachethat ohne Bedenken, ohne inneres Widerstreben ausgeführt werden, und sie geschieht. Aber zu spät für den Helden, der das Gift bereits in seinen Adern wüten fühlt und dem Konflikt eines unerhört grausamen Schicksals mit seiner Tugend zum Opfer fällt.

6. „Hamlet“ als Tragödie.

Auf dem Grunde der tragischen Empfindung sehe ich die Trauer um den Untergang dessen, das die höchste Existenz-Berechtigung in sich trägt: des Guten, sei es in sich schön oder groß. Der Untergang des Guten kann auf doppelte Weise

sich vollziehen: entweder durch Verderb von innen heraus, oder durch Vernichtung von außen her. Der tragische Held kann zu Grunde gehen durch eine Schuld oder durch das Schicksal.

Wenn wir in einer edlen Natur durch die Gelegenheit oder Verführung oder beides zusammen eine böse Leidenschaft sich gegen die guten Regungen empören und über sie triumphieren sehen, wie das in Macbeth, in Othello geschieht, so faßt uns mit dem Gedanken an das Glück, das jene in sich und um sich zu erzeugen berufen waren, tiefe Trauer um solche Verderbnis. Nur weil diese Männer im Grunde edel sind, können wir Mitleid mit ihnen empfinden; denn mitleiden können wir nur, wo wir leiden sehen, und die edle Natur allein nimmt mit der Schuld ein schweres Leiden auf sich, während die ursprünglich schlechte, wie die Richards III, innerlich ungerührt Verbrechen begeht und die Last der Schuld nicht fühlt. Nur die Verderbnis des Guten kann die Furcht für uns selbst in unserem Herz erwecken; denn die Macht der Leidenschaft und der Verführung zeigt sich erst in dem schwer errungenen Siege über eine Überzahl von guten Kräften in ihrer vollen Größe, so daß wir uns selbst nicht sicher vor ihr fühlen können. Indessen ist das Mitleid, das wir bei dem Anblick dieser verdienten Leiden empfinden, ein gemäßigtes, und die Furcht vor der immerhin überwindlichen Macht der bösen Leidenschaft oder der Verführung eine beschränkte.

Am tiefsten wird unser Herz aufgewühlt von den Empfindungen des Mitleids und der Furcht durch das unverschuldete Leiden eines edlen Menschen unter der viel gewaltigeren Macht des Schicksals. Das *moderne Schicksal* hat mit dem *antiken Fatum* nichts zu thun. Das Fatum ist dem Menschen ein unbekannter, im Verborgenen lauernder

Feind, der den Ahnungslosen überfällt und niederschlägt; jede Gegenwehr ist nutzlos, das einzige, was ihm zu thun bleibt, ist, den tötlichen Streich mit Würde zu empfangen. Das moderne Schicksal ist die greifbare, reale Macht der von unserem Willen unabhängigen äußeren Verhältnisse, insofern sie den höchsten Bestrebungen, den gerechtesten Ansprüchen einer edlen Natur feindselig und vernichtend entgegentritt. Die Feindschaft des Schicksals ist eine offene: der tragische Held durchschaut die dräuende Komplikation widriger Verhältnisse, erkennt die ganze Größe der Gefahr, in der er schwebt. Er sieht, daß er weiter leben könnte, wenn er sich vor dieser Macht beugte, seine hohen Ziele aufgäbe und den Adel seiner Natur ablegte, wie der Schwächling es thut. Der Held aber läßt sich eher zerbrechen, als er sich beugt; er muß seiner edlen Natur treu bleiben, das Nichtsein dem unwürdigen Sein vorziehen; und mit diesem Bewußtsein tritt er todesverachtend in den Kampf mit dem übergewaltigen Gegner ein. Je stärker die Macht der Verhältnisse und je tapferer die Gegenwehr; je furchtbarer das Schicksal und je größer der davon betroffene Mensch: desto tiefer ist die tragische Wirkung.

Wegen der unentrinnbaren Furchtbarkeit des Schicksals und der allseitigen Größe und Schönheit des Helden, die Shakspere im „Hamlet" uns vorführt, ist diese Dichtung als eine in ihrer Wirkung bisher unübertroffene Schicksals-Tragödie zu bezeichnen. Von Schuld ist hier keine Spur: an der entsetzlichen Komplikation der Verhältnisse — der Verführung der Mutter, der Ermordung des Vaters, der Thronbesteigung des Mörders — ist Hamlet ebenso unschuldig wie an der Größe seiner Natur, die es ihm unmöglich macht, sich ihnen zu beugen. Wir sehen einen allesversprechenden, herrlichen

Jüngling von der Höhe seiner schönsten Hoffnungen hinabgestürzt in den Abgrund unheilbaren Unglücks, und doch nicht verzweifelnd; unter der Last der grauenvollen Erkenntnis, welche die Enthüllung des Geistes ihm gebracht, erhebt sich der junge, aber kräftige Held, und keinen Augenblick das stolze Bewußtsein der eigenen Würde verlierend, schreitet er in dem Labyrinth von Bosheit und Gemeinheit, in welches das Schicksal ihn geschleudert, vorwärts, soweit das umgebende Dunkel ein Vorwärtsschreiten erlaubt, unablässig abwehrend und angreifend die zahlreichen Feinde, die den Einsamen aus sicherem Hinterhalt zu treffen suchen, bis er den Ausgang, die Vergeltung, erreicht und, verblutend an der tötlichen Wunde, die ihm der Kampf im Dunkeln gebracht, im Angesichte des Tages niedersinkt.

Nicht in reifem Mannesalter, sondern in jungen Jahren, die von den nächtigen Seiten des Lebens, von den tiefsten Abgründen der Menschenseele noch nichts erfahren haben, wird Hamlet in eine Situation versetzt, so verwickelt und ausweglos, daß auch die größte Welterfahrung und Menschenkenntnis, die kühlste Berechnung und feinste Verschlagenheit nur geringe Aussicht haben würden, ihrer Herr zu werden. Die vielfältigen Kräfte des Guten, der feurige Idealismus dieser Jünglingsseele — das fühlt sie instinktiv — sind unfähig, den festgefügten Bau der Bosheit zu zertrümmern. Wie ein Mehltau legt sich das Bewußtsein seiner Lage mit dem es begleitenden instinktiven Zukunftsschauder auf die üppige Blüte seiner Jugend. Niemand könnte einem Menschen von Hamlets Wesen einen Vorwurf daraus machen, wenn er sein Dasein, das für ihn unwiederbringlich zerstört ist, wegwürfe; Millionen von Jünglingen und Jungfrauen haben in weit geringerer Bedrängnis Hand an sich gelegt. Auch ihm tritt der Selbst-

mordgedanke nahe; er weist ihn von sich als frommer Mensch, der gegen Gottes Gebot nicht verstoßen will, als Christ, der an eine ewige Seligkeit glaubt, und als liebender Sohn, der den Mord seines Vaters zu rächen hat. So tritt er in die Schranken, allein, ohne weitere Macht und Hilfe als die Kraft seiner Tugend und sein Gottvertrauen. Aus dem Kampfe der Gedanken und der zum Teil nur halbbewußten Empfindungen werden schwer die Thatbeschlüsse geboren: denn keinen Augenblick verliert er sein Ziel aus dem Auge, immer drängt es ihn darauf hin. Und es ist nun erhebend und tief erschütternd, zu sehen, wie er niemals einen Schritt thut, der den Adel seiner Natur verleugnete, und niemals einen, der — seinen Feinden nicht Vorteil brächte. Er thut alles, was er seinem vornehmen Selbst schuldig ist; und gerade das muß ihn seinen Feinden mehr und mehr in die Hand geben und Schritt für Schritt seinem Verderben näher führen. Selbst der Zufall, der bei der Tötung des Polonius waltet, verbündet sich mit der überlegenen Macht seiner unbedenklichen Gegner, indem er den Kämpfer für das Recht in den Augen der Welt ins Unrecht setzt. Alle Tugenden, die er im Kampfe gegen die Schlechtigkeit entfaltet, sind ebenso viele Fehler vom Standpunkte des materiellen Nutzens, des Erfolges.

Ich kann mir keine mitleidswürdigere Erscheinung denken als einen großen und guten, zum Höchsten berufenen Menschen, der nicht durch Verschuldung, durch Leidenschaft, oder irgend einen sittlichen Defekt, sondern durch seine Größe zu Grunde geht; und keine niederdrückendere Furcht als die, daß unter Umständen die Eigenschaften, die wir als die wertvollsten in unserem Leben erstrebt haben, die Ursache zu unserem Untergange, unser bestes Wollen und Vollbringen uns zum Ver=

hängnis werden kann. Wer nicht ein Anfänger in der Lebenswissenschaft ist, weiß, daß oft genug der Gute um seiner Güte willen Schmerzen, Unglück und Tod erleiden muß. Aber meistens wissen wir dem Unglücklichen eine Schwäche des Verstandes oder Willens nachzurechnen, die unser Mitleid lindert. So konnte der Dichter auch bei der glänzendsten Gestalt der englischen Renaissance, bei Robert Essex, so tief sein Schicksal jeden empfindenden Menschen erschüttern mußte, neben seinen großen und guten Seiten die Schwächen nennen, die seinen Untergang mitverschuldeten. Bei Hamlet ist von keiner Schwäche die Rede: sein Denken ist klar und scharf, sein Empfinden richtig und tief, sein lebhaftes Temperament heißt ihn den Kampf eher suchen als meiden. Seine Unfähigkeit aber zu unedlem Handeln auch der Gemeinheit gegenüber kann nur der Gemeinheit eine Schwäche heißen. Diesen Menschen in eine Lage und Umgebung zu versetzen, wo gerade seine großen, heldenhaften Eigenschaften sein Verderben herbeiführen müssen, ist die erschütterndste tragische Idee, die je ein Dichter gefaßt und nur dieser größte Seelenkenner und Menschenschöpfer glaubwürdig ausführen konnte.

Nehmen wir hierzu den bis auf den vierten Akt vortrefflichen, die höchste dramatische Wirkung erzeugenden Bau der Handlung, die Mannigfaltigkeit der bis ins Kleinste naturgetreuen Charaktergemälde, die Fülle von Witz und Geist und echter Empfindung, mit der Shakspere sein Lebensbild beseelt, die traurige, aber tiefe Lebensweisheit, welche diese Dichtung zur Anschauung bringt, so dürfen wir mit Recht „Hamlet" die größte aller Tragödien nennen.

Anmerkungen.

[1] „Zu den Sonetten Shaksperes", Herrigs Archiv Bd. 59, 155—204; 241—272; Bd. 60, 33—64; Bd. 61, 177—200; 395—426, Bd. 62, 1—30; 129—172. „Die Sonett-Periode in Shaksperes Leben", Shakspere-Jahrbuch 19.

[2] Band 54, Heft 3 und 4.

[3] 'Shakespeare's Sonnets' edited by Thomas Tyler. London, David Nutt. 1890.

[4] „Leicester's Commonwealth" 1641. Es erschien zuerst 1584, also zu Lebzeiten Leicesters, unter anderem Titel und konnte trotz wiederholter Verbote der Königin Elisabeth nicht unterdrückt werden.

[5] Camden: „Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum regnante Elizabetha." Der erste Teil (bis 1589) erschien 1615, also 12 Jahre nach dem Tode der Königin; der zweite 1627, also schon unter Karl I. (Ich selbst habe eine Ausgabe von 1639 benutzt.) Die Idee zu diesem Werke wurde von Burleigh selbst angeregt, welcher in dem Headmaster der von Elisabeth gegründeten Westminster School den fähigsten Mann für eine solche Aufgabe erkannte. „Lord Burleigh", erzählt Camden, „stellte mir zuerst seine eigenen und dann der Königin Urkunden, Denkschriften und Protokolle zur Verfügung und verlangte von mir, daß ich daraus in historischem Stile die ersten Anfänge der Regierung der Königin Elisabeth darstellen sollte." Die Vervollständigung dieses ursprünglichen Planes scheint dann Camden nach dem Tode Burleighs auf eigene Hand und auf Grund des gleichen authentischen Quellen-

materials, das ihm Sir Robert Cotton verschafft, verfolgt zu haben. — Meines Wissens ist es das erste nach wissenschaftlicher Methode gearbeitete Geschichtswerk Englands.

6 Sir Robert Naunton: Fragmenta Regalia, or Observations on the late Queen Elizabeth, her Times, and Favourites. 1641.

7 Th. Wright: Queen Elizabeth and her Times. A Series of Original Letters selected from the inedited Private Correspondence of the Lord Treasurer Burghley, the Earl of Leicester etc. London, 1838.

8 Collins: Letters and Memorials of State.

9 Collins: Memoirs of the Sidneys.

10 Walter Bourchier Devereux: Lives and Letters of the Devereux, Earls of Essex (1540—1646). London, 1853.

11 Th. Birch: Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth from the year 1581 till her death, in which the secret intrigues of her court, and the conduct of her favourite, Robert Earl of Essex, both at home and abroad, are particularly illustrated. From the original papers of his intimate friend, Anthony Bacon, Esquire, and other manuscripts never before published. By Thomas Birch, D. D. Lond. 1754. 2 Vols.

12 Causa conjugii ab amore non est excusatio recta.

13 Solche obscöne Witzgefechte, wie das zwischen Parolles und Helena in „Ende gut, alles gut", das wir als eine Abnormität aufzufassen geneigt sind, entsprachen durchaus dem damaligen Umgangston zwischen den beiden Geschlechtern.

14 Ein Beispiel dieser Art von Selbstentehrung ist uns Deutschen durch die Goethesche Übersetzung der Selbstbiographie Benvennto Cellinis nahe gebracht worden.

15 Petrarcas Laura war eine verheiratete Frau, und Surrey Ehemann, als er seine Geraldine besang.

16 Kenny: Life and Genius of Sh. London, 1864.

17 Das Wort „Liebe" fällt nicht ins Gewicht. 'Love' wird in jener Zeit auf die verschiedensten, mehr oder minder intimen Verhältnisse angewendet. Es heißt „Freundschaft", selbst „Freund."

18 S. Elzes Abhandlung zum „Sommernachtstraum" im 3. Shakespeare-Jahrbuche.

19 Eingehendes hierüber siehe im 2. Teile dieses Buches, in dem Abschnitt „Shakspere und die Essex-Familie.“

20 S. ebenda im Abschnitte „Hamlet und Robert Essex“ das Kapitel „Der Philosoph.“

21 S. „Shakspere und die Essex-Familie“ S. 137 f.

22 S. S. 42 oben.

23 S. Elzes „William Shakespeare“. (Halle, 1876.) S. 98 f.

24 Der zärtliche Ton darf uns nicht irre machen; der Anfang des Sonettes zeigt deutlich, daß es an den Freund, nicht an die Geliebte gerichtet ist.

25 Das englische Sonett der Renaissance, das aus drei inhaltlich abgeschlossenen Quatrains mit epigrammatischem Schluß-Couplet besteht (ab ab | cd cd | ef ef | gg), hat den romanisch-weichlichen Charakter ganz abgelegt. Welcher großartigen Wirkungen es fähig ist, zeigen die Sonette 29. 64. 66. 75. 116. 129.

26 „Italienische Skizzen zu Shakespeare“ von Th. Elze. Jahrbücher der Shakespeare-Gesellschaft 13. 14. 15.

27 Eine bedenkliche Übersetzung einer dunkeln, vielleicht verderbten Stelle. Auch die Verse 9. 10 sind der Verbesserung fähig.

28 Gildemeister übersetzt „forward violet“ mit „naseweises Veilchen“; „forward“ heißt hier „frühreif, früh erblüht“. Er glaubt ferner, daß das Sonett an den Freund gerichtet sei, was offenbar undenkbar ist; ich habe demgemäß seine Übersetzung abgeändert.

29 Eine Anspielung auf die Sitte dieser und mancher anderen Zeit, dem Mangel natürlicher Schönheit durch den Gebrauch der Schminke und falscher Haare — damals blonder — abzuhelfen.

30 „Phädrus“, Kap. 32 (gegen das Ende); „Symposion“, Kap. 11 (Mitte).

31 „Wahrscheinlich“ ist noch eine zu starke Versicherung. Im Texte steht: I guess (vermute) one angel in another's (nicht „in des anderen — also: Engels — Hölle“ — was sinnlos wäre — sondern „in eines anderen Wesens“) hell.

32 „Ich sah die Wahrheit allerwärts schief an, fremdthuend“ — ein so verleumderisches Zeugnis hat sich der wahrheitsliebendste aller Dichter natürlich nicht ausgestellt; wie Regis aus den Worten des Textes herauslesen konnte, daß Shakspere mit der Wahrheit immer auf gespanntem

Fuße gelebt habe, und Bodenstedt es gedankenlos abschreiben, ist unbegreiflich; die Notwendigkeit, einen Reim auf „Herz“ zu finden, allein kann eine solche Entstellung doch nimmermehr entschuldigen. Das verhängnisvolle „allerwärts“ steht nicht im Texte, sondern nur: I look'd on truth Askance and strangely — d. h. „Ich sah die Wahrheit — in diesem Falle, nämlich das, was die Wahrheit in Deinem Verhältnis zu ihr war — verächtlich und fremdthuend an“. Oder mit anderen Worten: Der Dichter hielt die Versicherungen des Freundes für verächtliche leer Ausreden; er that so, als ob er den wahren Charakter des Freundes, der zum Verrate unfähig war, nicht erkennen wollte.

33 In the distraction of this madding fever: in der Zerrüttung dieses wahnsinnig machenden Fiebers.

34 Der eine von den poetischen Nebenbuhlern ist gemeint.

35 Außer den Versöhnungs-Sonetten gehören zu der späteren Freundschafts- und Gedanken-Lyrik: 115, 102, 77; 122; 52; 60, 64, 81; 29–31 66; 71—74; 107; 25, 124, 125; 116, 123.

36 In der zweiten Hälfte der neunziger Jahre war der Dichter zu einer für seine Verhältnisse bedeutenden Wohlhabenheit gelangt.

37 In Devereux: Lives of the Devereux, Earls of Essex.

38 'Shake—scene' nennt ihn Greene mit einer Verdrehung seines Namens in seinem Pamphlet 'A Groat's Worth of Wit' (1592). Vorausgegangen war die Anfeindung durch Nash in einem dem Greeneschen 'Menaphon' vorgedruckten Briefe. Das 90. Sonett scheint eine — freilich wenig bestimmte — Anspielung auf diese Vorgänge zu enthalten.

39 Die philologische Begründung der meine Deutung bedingenden Chronologie der Sonette findet sich in meiner Arbeit: „Die Sonett-Periode in Shaksperes Leben“ (19. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft).

40 Devereux: 'Lives of the Earls of Essex'. Vol. I, 99.

41 Ebenda: I, 22.

42 Ebenda: I, 131. (Vergl. Camden I, 277.)

43 Ebenda: I, 255. 277.

44 Diese Behauptungen einer Schmähschrift sind allerdings nicht beweiskräftig; absolut unglaubwürdig aber, wie Devereux sie hinstellt, ist diese Schmähschrift nicht. Ihre Darstellung wird begleitet von einer Masse kleinlicher und ganz gleichgültiger Detail-Angaben, die ein Mensch, dem es sich bloß um eine boshafte Erdichtung handelt, schwerlich sich die

Mühe geben wird hinzuzuerfinden. Ferner veröffentlicht sie zuerst eine Reihe geheimer Umstände, die nur wenigen Menschen bekannt sein konnten, und die sich später durch die Darstellung Camdens (1615) und durch Publikationen offizieller Korrespondenzen als richtig herausstellten. Eine solche intime Bekanntschaft mit den Vorgängen in den höchsten Kreisen verrät die Beschreibung des Todes des Grafen Essex. Der auffallendste Beweis für die dem Throne nahestehenden Verbindungen des Verfassers ist die Kenntnis der geheimen Botschaft des Pariser Gesandten Throgmorton (wohl 1560), der die Königin benachrichtigen ließ über gewisse am Pariser Hofe geführte böse Reden, welche Leicesters Verhältnis zu ihr mit dem Morde seiner ersten Frau Amy Robsart in Verbindung brachten. Die Kunde von dieser Botschaft konnte über den Kreis der intimsten Ratgeber der Königin nicht hinausgedrungen sein. Speziell die Übereinstimmungen mit dem viel später veröffentlichten Werke Camdens sind so zahlreich, daß man behauptete, der Verfasser habe ebenso wie jener sein Material von Burleigh erhalten. (Athenae Oxonienses 1691/92. Vol. I, Col. 360). So mag das Buch außer dem anderweitig Bestätigten noch manches Wahre enthalten; leider aber ist die Grenze zwischen Wahrheit und Dichtung nicht zu bestimmen.

45 Camden I, 277. Dieser Angabe Camdens entspricht wieder, wie so oft, die Behauptung von „Leicester's Commonwealth", daß Essex 1575 nach England gereist sei, um sich an Leicester zu rächen. (S. 23.)

46 "Lamenting the time which is so frail and ungodly, considering the frailness of women?" (Bericht von Waterhouse bei Devereux I, 139.) — "Frailty, thy name is woman!" (Hamlet I, 2, 146.)

47 Collins: Letters, and Memorials of State (I, 140).

48 „Leicester's Commonwealth" nennt ihn „Crompton" und behauptet, daß er einer der beiden Diener gewesen — der andere „Lloyd" — die, im Solde Leicesters stehend, sich in den Haushalt des Essex hatten aufnehmen lassen (S. 25.) Auch Camden erwähnt, daß man diesen Mann im Verdacht gehabt habe (I, 278).

49 „Leicester's Commonwealth" nennt die eine mit Namen, „Mrs. Ales (Alice) Draykot". Auch den Namen des Pagen erfahren wir, er heißt „Hunnis" — nach dem Briefe eines Mr. Broughton (Devereux, I, 747) „Hunnynges" — und wird von dem unbekannten Verfasser als sein Gewährsmann angeführt.

50 Nach „Leicester's Commonwealth“ starb die genannte Dame wenige Tage vor Essex; und dieser, als er davon hörte, rief aus: „Ach, arme Alice, der Becher war nicht für Dich bereitet, obgleich es Dein hartes Schicksal war, davon zu kosten.“ — Das ist merkwürdigerweise die einzige Angabe, die dem offiziellen und geheimen Berichte des Sir Henry Sidney widerspricht.

51 Thomas Wright: Queen Elizabeth and her Times (II, 34).

52 „Leicester's Commonwealth“ nennt zwei: "Julio the Italian and Lopas the Jew."

53 „Leicester's Commonwealth“ berichtet, die italienische Kunst des Dr. Julio bestehe darin, die Gifte so zu mischen, daß der Vergiftete nicht unter den bekannten Vergiftungs-Symptomen, sondern unter denen einer anderen Krankheit, Ruhr, Katarrh u. s. w. sterbe.

54 "Fragmenta Regalia etc." (Im „Harleian Miscellany“ II, S. 81—108).

55 Ausgabe von 1641, S. 21, 23—28, 71.

56 Eingehend ist der Gegenstand von mir behandelt in der Schrift „Amy Robsart und Graf Leicester“ in den „Gemeinverständlichen Vorträgen“ von Virchow und Holtzendorff.

57 Nach „Leicester's Commonwealth“ hatte Leicester der Königin vorher einen heiligen Eid geschworen und das Abendmahl darauf genommen, daß das Gerücht von seiner Verheiratung falsch sei; seine Frau schickte er unterdessen immer im Lande umher, damit die Königin von seinem Verhältnis nichts merke.

58 Collins: Memoirs of the Sidneys, S. 71.

59 Der Vetter und Helfershelfer Leicesters in der Amy Robsart-Affäre hieß auch Blount. Ich kann gegenwärtig nicht feststellen, ob der Gatte der Lady dieselbe Persönlichkeit ist.

60 Devereux: I, 146. 479.

61 Börnes Gesammelte Schriften. Wien 1868. V, 27.

62 Tieck: Dramaturgische Blätter. Breslau 1826. II, 58—133. („Bemerkungen über einige Charaktere im Hamlet u. s. w.“)

63 Kreyßig: Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1862. II, 259.

64 Hamburgische Dramaturgie, 10.—12. Stück. — Als Kuriosum mag noch angeführt werden, daß Grabbe in seiner Abhandlung über die „Shakspearo-Manie“ (Dramatische Dichtungen, 2. Bd., S. 329—384.

Frankfurt a. M. 1827) in der Konzeption des Geistes „eine Shakespearesche Ironie“ entdeckt, „die aber unverzeihlich sei, weil sie den Effekt störe“; und ein amerikanischer Kritiker March, der das intellektuelle Mißgeschick gehabt hat, einen Vortrag zu halten über die „Unreife Shakespeares, gezeigt in seinem Hamlet“ (Furness' Hamlet-Ausgabe, Bd. II, S. 186) in ihm den „einfachen Geist der Märchenbücher, eine alltägliche Schöpfung, einen armen Geist“ sieht.

65 „Shakespeares Hamlet vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert.“ Halle 1868. S. 90 ff.

66 Nach meiner (in der Arbeit „Die Hamlet-Periode in Shakspeares Leben“, Herrigs Archiv Bd. 73—75 begründeten) Ansicht beruht die 1603 in sehr unvollkommenem Zustande veröffentlichte Quarto 1 auf einer ersten Bearbeitung des Hamlet-Problems, die der Dichter in den letzten Neunzigern des 16. Jahrhunderts unternahm. Die zweite Quarto ist eine zweite, viel vollendetere Redaktion aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Wir werden die Unterschiede der beiden Bearbeitungen, soweit sie für die vorliegende Frage bedeutungsvoll sind, noch mehrfach zu erwähnen haben.

67 Bei einigen besonders schwierigen, komplizierten Charakteren freilich greift auch Shakspere wiederholt zu dem Auskunftsmittel des Monologes.

68 Sievers („Shakspeares Drama für weitere Kreise bearbeitet“, I, 124, 154, 261) möchte sie sogar als eine formenstrenge Tugendheldin hinstellen; und Conolly („A Study of Hamlet“. London 1863, S. 62 f.) sieht ihre Sünde darin, daß ihre Neigung sich schon bei Lebzeiten ihres Mannes dessen Bruder zugewendet habe.

69 Diese gänzlich verschiedene Zeichnung, sowie speziell die in der zweiten Quarto nicht vorhandene Szene sind unmöglich auf Rechnung der Phantasie des stenographischen Nachschreibers der Aufführung zu setzen; sie sind sichere Beweise einer früheren Redaktion aus Shakspeares Hand.

70 Kreyßig II, 225. Silberschlag (Morgenblatt 1860, Nr. 46 und Shakespeare-Jahrbuch XII, 1877) thut es seiner — allerdings schon vom Engländer Plumptre 1796 („Observations on Hamlet“) aufgestellten — Hypothese zu Liebe, daß die Königin Maria Stuart, Claudius Bothwell, der alte Hamlet Darnley (!) und Jakob I — Jakob II — Hamlet sei.

71 Börne, a. a. O. S. 55. — Elze: Hamlet-Ausgabe. (Leipzig 1857) S. 212. — Kenny: The Life and Genius of Shakespear. London 1864. S. 381. — Werner: „Über das Dunkel in der Hamlet-Tragödie." Shakespeare-Jahrbuch V. (1870). S. 54.

72 Von den mir bekannten Schriften über „Hamlet" sprechen die meisten sich über diese Schuldfrage nicht aus; die Minderzahl verneint sie, darunter die ansehnlichsten Namen, wie Gervinus, von Friesen, Döring, Hebler, Tschischwitz, Mrs. Jameson, Hazlitt.

73 Der Widersinn zwischen diesen und den vorausgehenden Worten — es müßte natürlich heißen: „Gott werde dem Könige verzeihen, was der Mensch begangen hat" — ist nicht auffallend; er ist eine gewöhnliche Begleiterscheinung Börnescher Expektorationen.

74 Man denke an die siebenzehn um diese Zeit verfaßten Sonette, in denen Shakspere seinen jungen Freund zur Verheiratung ermahnt.

75 Ein Mr. Laneham, Augenzeuge der Festlichkeiten, beschreibt dieselben zum größeren Teile in Briefen an einen Londoner Freund. (Herausgegeben von Furnivall 1890 in den Veröffentlichungen der New Shakspere Society. Abgedruckt im deutschen Shakespeare-Jahrbuch 27, 1892.) Eine zweite Beschreibung dieser Festlichkeiten von dem zeitgenössischen Dichter Gascoigne ist mir augenblicklich nicht zur Hand.

76 Sein Vater hatte ihm einen vortrefflichen Lehrer, den Fellow eines Cambridger Kollegs, verschafft, der auf Verwendung Burleighs, des Kanzlers der Universität, Urlaub erhalten hatte, um den jungen Earl zu unterrichten.

77 Hierin liegt wohl eine leise Andeutung, daß ihm seine durch den irischen Krieg zerrütteten Vermögensverhältnisse nicht erlauben, bei der feierlichen Gelegenheit standesgemäß aufzutreten.

78 'A Parallel between the Earl of Essex and the Duke of Buckingham.' 1641. Die beste und eingehendste Charakterschilderung des Essex, die wir besitzen (übrigens auch in der Berliner Bibliothek).

79 Man vergleiche die Behandlung der Zeit in „Macbeth", wie sie in meinem Aufsatze über dieses Drama (Preußische Jahrbücher, Bd. 64, Heft 6) dargelegt ist.

80 A First Sketch of English Literature. 3d. Ed. London, Paris, New-York. (O. J.)

[81] Robert Essex besucht die Universität von 10 Jahren; Thomas Wyatt und Francis Bacon von 12; Francis Beaumont von 13; Sidney und Raleigh von 14; Roger Asham, Samuel Daniel, John Davies, George Chapman von 15; Nicholas Udall, John Lyly von 16; John Knox, Spenser von 17; Massinger von 19; Greene hat ausstudiert von 18; George Gascoigne, Peele, Marlowe von 19; Camden von 22; sie haben also spätestens die Universität bezogen von 15, 16 und 19 Jahren.

[82] Birch: Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth. p. 26. — Charakteristisch für das sittliche Milieu am Hofe der Elisabeth sind auch die Verhaltungsregeln, welche Burleigh seinem Sohne Robert Cecil nach seinem Tode hinterließ. Sie machen ihn auf die Gefahren, welche der Harmlosigkeit und Sittenreinheit an diesem Hofe drohen, aufmerksam. (Nares: Memoirs of the Life and Administration of Lord Burghley. Vol. III. Appendix.)

[83] Das heißt cursed spite („verfluchter Schicksalsgroll") und nicht „Schmach und Gram", wie Schlegel in diesem Falle falsch und farblos übersetzt.

[84] Im Werte von £ 1600 = 32000 Mk. nach damaligem, von 160000 Mk. nach heutigem Gelde. Es lag in Twickenham, westlich von London.

[85] Devereux (I, 394—401) giebt längere Auszüge aus diesem Briefe.

[86] Ich halte es nicht für eine bedeutsame, aber für eine merkwürdige Erscheinung, daß drei von ihnen die sonst nicht gewöhnliche, aber von Shakspere ausschließlich gebrauchte Form zeigen: abab-cdcd-efef-gg.

[87] In den 'Memoirs of the Life of Robert Devereux, Earl of Essex:' (Lond., 1753) finde ich den Titel: 'The Fable of the Bees.' In den 'Miscellanies of the Fuller Worthies Library' (Lond., 1872—76. Vol. IV), die offenbar den besseren Text geben, 'The Buzzeing Bee's Complaint.'

[88] Essex war um jene Zeit von der nicht unbegründeten Befürchtung erfüllt, daß seine Feinde ihm nach dem Leben trachteten.

[89] Siehe „die Hamlet-Periode in Shaksperes Leben." Herrigs Archiv, Bd. 73, S. 371—394.

[90] Nach den vorzugsweise in der zweiten Redaktion des „Hamlet", in den späteren Sonetten, der Lagergeschichte von „Troilus und Cressida" und „Maß für Maß" wiederkehrenden Gedanken des Dramas „Cymbeline"

gehört dasselbe in den Anfang des 17. Jahrhunderts; es ist bisher allgemein zu spät datiert worden.

91 Da Bacon wußte, daß niemand nach der besonders durch sein Bemühen herbeigeführten Verurteilung des Grafen daran denken würde, seine Briefe zu veröffentlichen, so konnte er in seiner Verteidigungsschrift die Schamlosigkeit begehen, zu behaupten, er habe dem Grafen von der Übernahme des Feldherrn-Postens abgeraten.

92 Edwin A. Abbott: Francis Bacon (London, Macmillan & Co. 1885) p. 58.

93 Shakspere-Forschungen. 3 Bde. Halle, Barthel 1868. 1. Bd. „Shaksperes Hamlet vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert" (ohne Beziehung auf die Essex-Familie).

94 „Das Aschermittwochsgastmahl". „Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen." „Vom Unendlichen, dem Weltall und den Welten."

95 Devereux: Lives of the Earls of Essex. II, 137.

96 Abbot: Francis Bacon. S. 76.

97 "Declaration of the Practices and Treasons attempted and committed by the Late Robert Earl of Essex, and his Accomplices."

98 Devereux I, 223.

99 Devereux I, 292.

100 Devereux I, 249.

101 Nach der Vorstellung jener Zeit sollte die Sonne die Erdendämpfe emporziehen und in sich saugen, um sie dann als Meteore, die für Dunst-Körper gehalten wurden, wieder auszustoßen.

102 Devereux II, 130.

103 Von einer eingehenden Schilderung kann hier natürlich nicht die Rede sein; ich verweise auf die authentische Darstellung bei Devereux (II).

104 Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung" 1894. Nr. 48. 49. 51. (Betrachtung über Loenings Hamlet-Auslegung.)

105 Aus meinem Aufsatze: „Die neueste deutsche Hamlet-Litteratur" im 31. Shakespeare-Jahrbuch. 1895.

106 Devereux I, 384. — Anthony Bacon war der Bruder des Verräters.

107 Devereux II. 44.

108 Devereux II, 129.

109 Eine gründliche Arbeit über die Bedeutung des Shakspereschen Monologes ist meines Wissens noch zu schreiben; der einstündige Vortrag

von Delius (Shakespeare-Jahrbuch XVI, 1881) kann der Frage nicht auf den Grund gehen.

110 Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ mit der bekannten ersten Hamlet-Kritik erschienen 1796. — Herders und einiger anderer Aussprüche über Hamlet kann man nicht als Kritiken bezeichnen.

111 Goethe, Grabbe, Immermann, Freiligrath, Elze, Noiré, Flir, Bodenstedt, Köstlin.

112 Loening.

113 Börne, Tieck, Kreyßig, Rohrbach.

114 Coleridge, Drake, Hazlitt, A. W. Schlegel, Gervinus, Rötscher, Ziel, Eckardt, Hebler, Bulthaupt. — Dowden und Fr. Vischer nehmen eine aus fehlerhaften und guten Eigenschaften so gemischte Natur an, daß sie schwer einer bestimmten Richtung zuzuweisen ist. Ähnlich, freilich mit entschiedener Betonung edler Motive, verhalten sich Knight, Tschischwitz, Oechelhäuser.

115 Hoffmann, Zaubitz, Flathe, Sievers, Paulsen.

116 Taine, Wetz.

117 Geßner.

118 Von dieser richtigen Grundanschauung gehen aus: Richardson, Mackenzie, Halliwell, Hudson, Herder, Hermes, Klein, Ulrici, Carriere, Bog. Goltz, Struve, Werner, Roßmann, Werder, Baumgart, Kuno Fischer. Indessen sind die Legierungen, welche die verschiedenen Forscher dem ursprünglichen Edelmetall von Hamlets Natur beigeben, sehr verschieden; und daß die von dieser richtigen Grundanschauung ausgehende Gesamtauffassung nicht immer richtig ist, zeigen die Deutungen von Hermes, Klein, Werder, Halliwell und Werner.

119 Ich spreche hier von der Tragödie par excellence, der modernen Schicksalstragödie, die mit der antiken oder der Müllnerschen Fatumtragödie nichts zu thun hat. Neben ihr giebt es eine zweite Art von weit geringerer Wirkung, die Schuldtragödie. Am Schlusse werde ich diese Begriffe auseinandersetzen.

120 Shakspere hat durch seine Schilderung des alten Hamlet in der zweiten Quarto die Vorstellung, daß wir es nur mit einem kriegerischen Helden zu thun haben, bewußt ausgeschlossen.

121 Die Begräbnisse hochgestellter Personen fanden damals mitunter Monate nach ihrem Tode statt.

122 Merkwürdigerweise wird diese Szene von einigen Bühnen in den Winter verlegt, wogegen alles spricht: „der Tau auf jenem östlichen Hügel" (Horatio), der „Glühwurm" (Geist), die Blumen der Ophelia, die „silbergrauen Blätter" der Weide, von der sie in den Fluß fällt. Die „bittere Kälte" der vierten Szene kann auch während der Dämmerung einer Frühsommernacht zu spüren sein.

123 Eine Stelle in 'Euphues' weist offenkundige Übereinstimmungen mit des Polonius Ermahnungen auf.

124 Übrigens ist diese dramaturgisch wichtige Rede nur in der zweiten Quarto, also eine Nachbesserung des Dichters; daß sie in die erste Folio (1623), die doch sonst in allem Wesentlichen mit jener übereinstimmt, nicht mit übergegangen ist, dürfte schwerlich mit der Absicht des Dichters übereinstimmen.

125 Es war eine Sitte jener und früherer Zeiten, eine Notiztafel aus Schiefer oder Elfenbein oder mehrere zu einem Notizbuch vereinigte Tafeln bei sich zu tragen, auf denen man alles Behaltenswerte (auch Gedanken, Sprüche, Erlebnisse) vorläufig fixierte, um es später in dafür bestimmte Sammelbücher einzutragen. (S. die Noten in den Hamletausgaben von Elze und Furneß.)

126 Die Handlung des Schreibens darf daher nicht bloß mit dem Finger auf der Hand nachgeahmt, sondern muß ausgeführt werden. Die Geste derjenigen Darsteller, welche bei den Worten „Da stehst du" mit dem Finger auf die Stirn zeigen, ist verständnis- und sinnlos.

127 Schlegels Übersetzung „Grundehrlich" ist unpassend, weil es auf die Ehrlichkeit hier gar nicht ankommt.

128 Warum Hamlet nach jedem Ausrufe des Geistes die Stelle wechselt, ist nicht erklärt. Ich bin der Überzeugung, daß der Ortswechsel einen ganz bestimmten, durch die allen damaligen Menschen bekannte Dämonologie gegebenen Grund hat, und daß uns die leider schwer zu erlangenden Werke von Lavaterus (‚De Spectris', 1570), Scot (‚Discovery of Witchcraft', 1580) und Jakob I (‚Daemonology' 1597, 1603) darüber, wie über die Wendung ‚hic et ubique', Auskunft geben könnten. Ein neuerer Erklärer (bei Loening S. 229) sagt, daß die Fähigkeit, den Platz zu verändern, den guten Geist anzeigte — wie es scheint, ohne hinreichende Autorität; aber eine ähnliche Vorstellung mag hier zu Grunde liegen.

129 Es liegt eine erstaunliche Naivetät in der Heftigkeit, mit der Flir und andere Kritiker Hamlet den Vorwurf machen, daß er nicht einmal die Energie habe, den König vor Gericht zu stellen.

130 Zur vollen Erkenntnis der Situation Hamlets ist Werder nicht gekommen, obgleich sein Hauptverdienst darin besteht, ihre Schwierigkeit kräftig zur Geltung gebracht zu haben. Er hält eine nachträgliche Rechtfertigung von Hamlets That für möglich und beabsichtigt.

131 Trotz dieser drei genannten Stellen hält Loening die Annahme für falsch, daß Hamlet an der Echtheit des Gespenstes zweifle, offenbar um keinen anderen Grund für die Unthätigkeit des Helden zuzulassen als den von ihm gefundenen der angeborenen Indolenz. Das Fundament seiner sehr ausführlichen Argumentation ist: wenn er an der Wahrheit der Enthüllung des Geistes zweifelt, dann fällt jede Veranlassung für das Seelenleiden des Helden fort, und die Tragödie müßte eigentlich ungeschrieben geblieben sein, die als Tragödie doch eben auf dem Glauben Hamlets an das verübte Verbrechen beruht. Dieses Fundament sieht von außen recht stattlich aus, ist aber innerlich nicht haltbar. Aus einer solchen Argumentation würde folgen, daß es keine zwiespältigen Empfindungen und Ansichtsrichtungen gebe; die Tragödie beruht aber nicht auf der für wahr gehaltenen Enthüllung des Geistes, sondern in ihrem ersten Teile gerade auf dem inneren intellektuellen wie seelischen Zwiespalt, welchen diese in dem Helden erweckt. Das Verbrechen des Oheims dünkt Hamlet sehr wahrscheinlich, so wahrscheinlich, daß er unter seiner Vorstellung zu einem gänzlich veränderten Wesen wird; er glaubt ganz fest daran. Aber der festeste Glaube ist kein Wissen; und auch dieser läßt einen freilich sehr engen Ausweg nach der ihn beglückenden Möglichkeit offen, daß das Furchtbare vielleicht doch nicht wahr ist.

132 Baumgarts Theorie von der Thatlosigkeit aus Humanitäts-Rücksichten ist vollkommen richtig, nur zu einseitig, weil sie bloß diese eine Eigenschaft Hamlets und nicht die Gesamtheit seines Wesens, seiner Gemütsstimmung, der Situation zur Erklärung heranzieht.

133 Das hat Werder richtig erkannt und nach ihm Vischer zugegeben; der erstere hat aber Unrecht, wenn er die Rechtfertigung Hamlets als das einzige Ziel seines Strebens hinstellt, zumal er doch nur einmal, in den letzten Worten, diesem seinem natürlichen Wunsche Ausdruck giebt.

134 Vischer, der in dem zweiten seiner beiden Aufsätze über „Hamlet“ ein wesentlich retouchiertes Bild des Helden giebt, gesteht ihm hier Mut zu, aber nur im Zustande heftiger Erregung; und erkennt nicht, daß ein solches Strohfeuer von Mut auch aus dem Feigling herausgeschlagen werden kann. Seine Initiative vergleicht er mit dem esprit d'escalier, dem Treppenwitz; nachher weiß er immer ganz genau, was er hätte thun sollen, nur nicht im rechten Augenblicke. Das klingt so, als hätte er vor dem Geiste sich gedrückt, wäre vor den Seeräubern ausgerissen und hätte den König in der letzten Szene laufen lassen. Auch sonst ist die Auffassung dieses hochbedeutenden Mannes so widerspruchsvoll, daß ich keinen Anstand nehme, seine Hamlet-Studie für die unphilosophischeste seiner Schriften zu halten.

135 Ausführlich ist diese Seite in Hamlets Wesen im vorigen Kapitel behandelt.

136 Vergl. über diese Seite im vorigen Abschnitt das Kapitel „Der Idealist“ S. 206 ff.

137 Die Frage, ob Hamlet wirklich oder nur fingiert wahnsinnig sei, eine Frage, die nur Thoren aufwerfen und in Büchern behandeln konnten, lasse ich unbeachtet. Ein Tragiker, der seinen Helden vier Akte hindurch im Wahnsinn zeigte, müßte selbst nicht bei Verstande sein.

138 So gab ihn und giebt ihn wahrscheinlich noch Henry Irving. Schon im ersten Akt macht sein Hamlet mit dem wirr um den Kopf hängenden Haar und der nervösen Beweglichkeit des zierlichen Körpers einen bedenklichen Eindruck. In den folgenden Akten geberdet er sich als ein komplett Verrückter, wodurch denn jede tiefere, tragische Rührung im Herzen des Zuschauers sorgfältig ausgeschlossen und die Empfindung ängstlicher Aufregung an ihre Stelle gesetzt wird. Wenn man Miss Terry, unter einem Dutzend mir bekannter Ophelien sicher die beste, neben ihm sah, konnte man nicht begreifen, wie diese edle Jungfrau mit ihrer seelenvollen Ruhe und Lieblichkeit sich in den tollen kleinen Prinzen habe verlieben können.

139 In dem ersten Akte ist der Vater vor nicht ganz zwei Monaten gestorben. In der Schauspiel-Szene sagt Ophelia, daß der alte Hamlet zweimal zwei Monate tot sei. Da das Schauspiel am Tage nach dem Erscheinen der Schauspieler im zweiten Akte stattfindet, so fällt die Differenz-Zeit in den Zwischenakt zwischen dem ersten und zweiten Akte.

140 Der bisher unbekannte Ursprung dieses Schauspiels ist von K. Sarrazin kürzlich entdeckt worden (s. den Artikel „Neue Italienische Skizzen" im 31. Jahrbuche der deutschen Shakspere-Gesellschaft). Im Jahre 1592 wurde nicht der Herzog von Mantua, aber ein älterer Verwandter von ihm, der Marchese Alfonso Gonzaga auf Anstiften seines Neffen auf seinem Landsitze bei Mantua um die Mittagszeit, „als er sich in seinem Garten der Muße und landwirtschaftlichen Sorgen" hingab, durch Banditen ermordet. Der Neffe wollte als nächster männlicher Erbe in den Besitz des Gutes kommen und die ihn verschmähende Tochter heiraten. Sarrazin sucht nachzuweisen, daß die Verse des Schauspiels der jugendlichen Mache angehören und besonders auf „Richard III" weisen und — daß die Werbe-Szene zwischen Richard und Anna, von der Holinshed nichts weiß, ursprünglich wahrscheinlich dem jugendlichen Gonzago-Spiel angehört hat (? ?).

141 Loening, dem es darauf ankommt zu zeigen, daß Hamlet niemals auch nur den entferntesten Anlauf zur That nimmt, verteidigt hier die Ansicht, daß der Prinz in den betreffenden Worten einen augenblicklichen, also nachträglichen Einfall äußere. Er hat zufällig vorher den „Mord des Gonzago" zur Aufführung bestimmt. Nun fällt ihm ein, daß dieses Stück ja eine den Vorgängen in seiner Familie sehr ähnliche Handlung enthält, die sich zur Gewissensprobe verwerten läßt. Daß Hamlet aufs Geratewohl, ohne tiefere Absicht die Aufführung eines bestimmt bezeichneten Stückes verlangen sollte, ist an sich sehr unwahrscheinlich. In einem guten Drama darf überhaupt kein absichtsloses Wort zu finden sein. Loening hat aber leider auch übersehen, daß Hamlet schon vor dem Monologe die Absicht aussprach, 12—16 Zeilen einzufügen.

142 „Spaltet mir den Schädel" ist eine falsche Übersetzung. "Break one's head" oder, wie hier, derber: "one's pate" heißt „einem ein Loch in den Kopf schlagen".

143 S. den vorigen Abschnitt S. 183 ff.

144 Der Vers versetzt übrigens Loenings Indolenz-Hypothese den Todesstoß. Dieser möchte das seiner Theorie sehr unbequeme Wörtchen 'will' als einen vagen Wunsch fassen. Einen unbestimmten Wunsch aber, daß etwas zu irgend welcher Zeit irgendwie und durch irgend wen geschehen möge, einen Wunsch ohne eine definitive Absicht des Wünschenden bezeichnet es nie: es heißt entweder „Willen" oder „Absicht." Hamlet

spricht hier also in absolut unzweideutiger Weise aus, daß er wirklich den Willen hat, die Rache-Pflicht zu erfüllen.

145 Ich kann hier nur in Kürze wiederholen, was ich in dem Artikel „Die neueste Hamlet-Litteratur" im Shakspere-Jahrbuch von 1895 gesagt habe.

146 Auch hier möchte Loening die offenkundige Rache-Absicht hinweginterpretieren; er behauptet, daß alle Ausleger diese Stelle mißdeutet hätten. Hamlet hätte den König, den er eben im Gebet verlassen, im Zimmer der Königin gar nicht vermuten können. Aber die Kapelle des Königs liegt wahrscheinlich an seinen Gemächern, die mit denen der Königin ebenso wahrscheinlich in Verbindung stehen, so daß er einen kürzeren Weg als Hamlet zu ihrem Kloset zurückzulegen hat. Und wäre er länger, so giebt die Pause zwischen der Gebet-Szene und der vorliegenden ihm die dramaturgisch genügende Zeit dafür. — Die Worte Hamlets: „Ist es der König?" und „Ich nahm Dich für 'nen Bessern" (!!) sollen erst durch den Weheruf der Königin nach der That hervorgerufen sein. Aber die Thatsache, daß er gegen den Lauscher das Schwert zieht und ihn niederstößt, ohne ihn gesehen zu haben, zeigt unwiderleglich, daß er den König treffen will.

147 Die ernsten Betrachtungen Hamlets in dieser Szene sind als eine Hauptstütze gebraucht worden für die Annahme eines vorgerückten Lebensalters des Helden. Mir sind sie ein Beweis des Gegenteils. Nicht daß ich meine, ein älterer Mensch könnte diese Gedanken nicht haben; im Gegenteil, es ist gut, wenn man sie öfters, in jedem Lebensalter in sich erweckt; sie sollten zum Fundament unserer Lebensauffassung gehören, die dann niemals eine materialistische werden kann. Was aber in dieser Szene jugendlich an ihnen ist, liegt in der Art des Vortrages. Bei Hamlet treten sie uns entgegen als eine neue Entdeckung, die durchaus mit seinen sonstigen Äußerungen über das Dasein harmoniert und ihm eine willkommene Vervollständigung seiner tragischen Lebensauffassung ist. Ein dreißigjähriger Mann, der diese Gedanken zum erstenmal hätte, müßte sehr schwach beanlagt, in seiner Entwickelung sehr weit zurückgeblieben sein. Hamlet sind sie so neu und aufregend, wie die Erfahrung im ersten Akte, daß eine Frau in dem Alter seiner Mutter so schnell einen edlen Mann vergessen und einem gemeinen sich in die Arme werfen könne. Wenn er mehr Erfahrung hätte, würde ihn, wie Furnivall

mit Recht argumentiert, diese Thatsache nicht so sehr erregen. — S. 144 f. habe ich einerseits festgestellt, daß das gewöhnlichste Alter, in dem man zu Shaksperes Zeit die Universität bezog, 15 oder 16 Jahre war; andererseits, daß Shaksperes Zeitrechnung überhaupt keine genaue, sondern eine vielfach widerspruchsvolle ist, daß z. B. die Angabe des Totengräbers, nach der Hamlet 30 Jahre alt sein müßte, sofort durch die andere zweifelhaft gemacht wird, nach der Hamlet vor 23 Jahren, d. h. von 7 Jahren und früher, sich an Yoricks Kneip-Genie ergötzt haben soll. Ich habe nun die drei Haupt-Ausgaben, erste Quarto (1603), zweite (1604) und erste Folio (1623) speziell auf diese Stelle hin verglichen und die Ansichten anderer Forscher nach der großen Variorum Edition von Furness geprüft. In ersterer Hinsicht ergiebt sich, daß nur die zweite Quarto die Angabe eines Lebensalters von dreißig Jahren enthält: I have been sixton (Küster) here man and boy thirty years. Die erste Quarto hat diese Angabe überhaupt nicht; die erste Folio giebt eine höchst interessant veränderte Lesart: I have been sixteen here man, and boy thirty years. Das erste heißt: „Ich bin hier Küster (?) gewesen als Mann und als Knabe (??) dreißig Jahre"; das andere: „Ich bin sechzehn Jahre hier gewesen als Mann (d. h. Knecht, Arbeiter), und als Knabe (d. h. wenn ich die Knabenzeit, in der ich auch schon meinem Vater geholfen habe, Gräber zu machen, mitrechne) dreißig Jahre." Die Folio scheint also das Alter Hamlets auf 16 Jahre angeben zu wollen; das wäre recht früh, würde aber doch in Anbetracht der Frühreife, die Shakspere in Robert Essex vor sich sah, nicht absolut ungereimt sein. Die erste Folio, die von Freunden und Kollegen Shaksperes nach den ihnen vorliegenden Bühnen-Manuskripten herausgegeben wurde, übertrifft alle anderen zeitgenössischen Ausgaben an Authentizität. — Ich gebe indessen, wie oben bereits gesagt ist, überhaupt nicht viel auf die Genauigkeit der Shakspereschen Chronologie und will nur zeigen, daß die Angabe der zweiten Quarto, der alle neueren Herausgeber folgen, mit nichten unanfechtbar ist. — Für das jugendliche Alter Hamlets treten Furness selbst, Halliwell, Furnivall, drei höchst bedeutende englische Shakspere-Forscher, ein, sowie Grant White und Minto. Der letztere begründet diese Auffassung besonders ausführlich, auch psychologisch. Unter allen Umständen haben wir, auch wenn wir der zweiten Quarto allein folgen, zwischen zwei sich widersprechenden Angaben zu wählen. Der Wittenberger Student und Lieb-

haber Ophelias befindet sich unter allen Umständen nach den dreimaligen Angaben von Laertes und Polonius in I, 3,7. 11/12. 123/24 im Jünglingsalter: Laertes rät Ophelia, sie möchte Hamlets Liebe für „ein Veilchen in der Jugend der Frühlingsnatur" halten, „vorzeitig, nicht beständig, süß, nicht dauernd," und antwortet auf der Schwester Frage: „Für weiter nichts?" — „Nichts weiter. Denn die Natur im Wachsen dehnt nicht nur die Sehnen und Muskeln aus" — sondern auch das Herz. Ebenso nennt Polonius in der letzten Stelle ihn einen Jüngling.

Bayerische Staatsbibliothek München

Stuttgart
J. B. Metzler'sche Buchdruckerei

Messerer,

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Conrad, Hermann

Shakespeares Selbstbekenntnisse

Stuttgart 1897

P.o.angl. 371 cf
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11817617-5